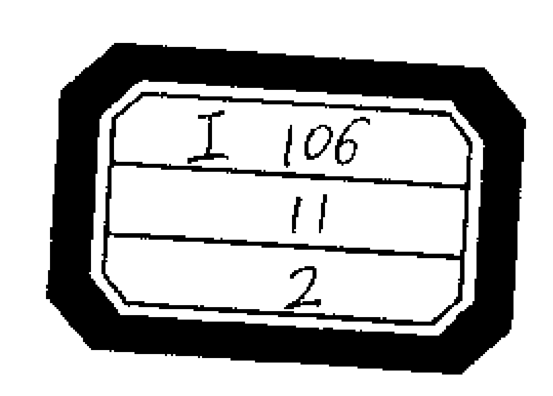
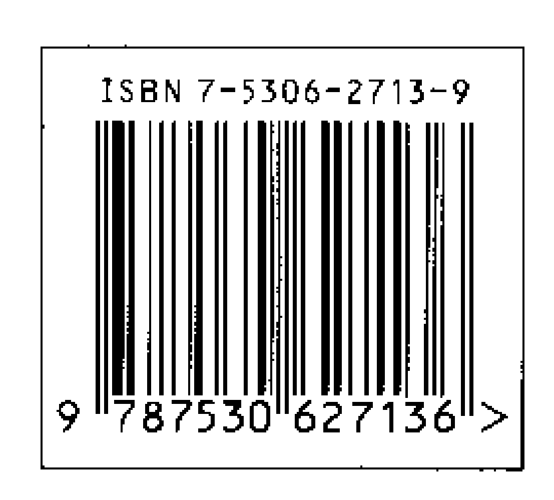

20世纪
欧美文论
丛书
批评的剖析
【加】诺思洛普·弗莱 著
陈慧 袁宪军 吴伟仁 译
百花文艺出版社

责任编辑／闻树国
封面设计／张振洪





ISBN7-5306-2713-9
I·2427 定价:20.80元

二十世纪欧美文论丛书

批评的剖析

中国社会科学院　外国文学研究所
二十世纪欧美文论丛书编辑委员会编

【加】诺斯洛普·弗莱 著
陈慧 袁宪军 吴伟仁 译

百花文艺出版社

图书在版编目(CIP)数据

批评的剖析 /(加)弗莱(Frye,N.)著;陈慧,袁宪军,吴伟仁译. —天津:百花文艺出版社,2002
(二十世纪欧美文论丛书)
ISBN 7-5306-2713-9

Ⅰ.批… Ⅱ.①弗…②陈…③袁…④吴…
Ⅲ.文学评论—西方国家 Ⅳ.I106

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2002)第 011814 号

ANATOMY OF CRITICISM FOUR ESSAYS
by Northrop Frye
ORIGINALLY PUBLISHED BY PRINCETON UNIVERSITY PRESS
ATHENEUM,NEW YORK 1967

批评的剖析 论文四篇
诺思罗普·弗莱著
普林斯顿大学出版社出版
纽约,1967。

百花文艺出版社出版发行
地址:天津市和平区张自忠路 189 号
邮编:300020
e-mail:bhpubl@public.tpt.tj.cn
http://www.bhpubl.com.cn
发行部电话:(022)27312757 邮购部电话:(022)27116746
全国新华书店经销
天津市桃园印刷有限公司印刷
※
开本 850×1168 毫米 1/32 印张 16.75 插页 4 字数 330 千字
1998 年 11 月第 1 版 2002 年 4 月第 3 次印刷
印数:3001-6000 册 定价:20.80 元

一部眼界宽宏的文学批评专著

——《批评的剖析》译序

诺思罗普·弗莱(Northrop Frye,1912—1991)于九十年代初去世,这是欧美当代文学批评界一颗巨星的陨落。可以毫不夸张地说,弗莱不但是加拿大文学理论界的骄傲,而且也是整个英语世界有史以来最重要的文学批评家之一。在他生前,据不完全的统计,已有评述他的文章和著述数百种,仅关于他的传记就有三种;他逝世以后,西方学术界又掀起了一个研究他的热潮。这种情况,对于一位全然从事文学理论著述的学者来说,确实是比较少见的。

弗莱一生著作甚丰,共二十六种。其中影响最大的是研究布莱克的《威严的对称》(1947)、文学批评专著《批评的剖析》(1957)和研究圣经的纪念碑式的论著《伟大的代码》(1982)。其中,《批评的剖析》是第二次世界大战以后西方最有影响的文学批评和文学理论著作之一,已被欧美学术界公认为"当代经典著作",其影响十分深远。

一

二十世纪被称为批评的世纪。但是在西方，真正把文学批评当作一门独立的学科，对其自身进行比较系统的探讨的，应当说是从《批评的剖析》开始的。弗莱在这本书的《前言》中就明确指出，他是“试图从宏观的角度探索一下关于文学批评的范围、理论、原则和技巧等种种问题”。他把“文学批评”界定为“与整个文学有关的学问和鉴赏”。他认为文学批评不但是整个文化的“基础部分”之一，而且是一个独立的学科，它既不是哲学、美学、语言学以及任何文学以外的特定理论系统的附庸，也不是文学本身的派生形式。《批评的剖析》反复地抨击了那种认为文学批评是“寄生”于文学身上的、是第二性模仿的传统观念，强调批评也是一种创造艺术，具有“从它所接触的艺术中独立出来的特性”；它研究艺术，其作用却是艺术自身所无法取代的，因为艺术是“沉默的”，而批评却可以而且必须“讲话”。作者又强调批评还是一门科学，它必须“基于整个文学的实际”，人们需要采用“一种特殊的概念框架来论述文学”。尽管他所设计的理论框架本来就是试探性的，且有不少地方尚暧昧不明，但他这种努力仍是难能可贵的，在具体论述中也有甚多的真知灼见。可以说，《批评的剖析》是西方二十世纪批评史上文学批评理论觉醒和自我认识的一座丰碑。

《批评的剖析》一书，以相当开阔的眼界剖析和总结了西方现存各种批评流派的是非得失，极大地突破了从本世纪二十年代起即统治英美批评界的“新批评”派的眼光狭窄、观念僵化的局限，这样，就打开了第二次世界大战后西方文艺批评的新局

面。这本书是一个标志，从此结束了“新批评”独霸文坛的局面，而出现了多种文学批评流派共存共荣的势态；也结束了各批评流派绝对地互相排斥的局面，而开创了在把已有的经验作为共同财富的基础上互相渗透互相溶合的新格局。《批评的剖析》既是五十年代以前西方文艺批评的系统总结，又是五十年代以后西方文学批评新动向的明确宣言。所以，这是一部划时代的批评专著。正像西方有的学者所指出的，这部书“无论对于文学艺术之整体还是对许多具体作品的评价，都提出了富有独创性而且深切的见解，作者具有惊人的观察力和理解力”。

从批评流派说，《批评的剖析》的问世，标志着“原型批评”的崛起。原型批评在战前已有所发展，但影响还不大。弗莱吸收了心理学、人类学的成果，融汇了“新批评”“精神分析批评”等各家长之处以及荣格的“集体无意识”理论，系统地论述了原型批评的基本观点和方法。从此，弗莱成为原型批评的主要权威。所谓“原型批评”，也叫“神话批评”，它要求从整体上来把握文学类型的共性及演变规律。原型，就是“典型的即反复出现的意象”，最基本的文学原型就是神话，神话是一种形式结构的模型，各种文学类型无不是神话的延续和演变。弗莱强调对各类文学作品的分析研究，都应着眼于其中互相关联的因素，它们体现了人类集体的文学想象，它们又往往表现为一些相当有限而且不断重复的模式或程式。为此，就不能把每部作品孤立起来看，而要把它置于整个文学关系中，从宏观上把文学视为一体。好比看一幅油画，不仅要站到跟前研究其各种细节，也要“向后站”从大处着眼，从更广的角度去考察文学作品的构成，突破某一两种文学作品的界限，达到对文学总体轮廓的清晰把握。显然，这种原型批

评以其宏观性,为西方文学批评开拓出新的思维空间。

《批评的剖析》主要是一部原型批评的代表作,但其内容又不局限于单一的批评模式。从另外一个角度看,它也是西方最早的一部结构主义文学批评著作,因为这本书着重研究西方整个文学系统的结构形式,并对这些结构形式进行了多层面的精细分析。正因如此,作者自己最初曾想把此书题为《结构主义诗学》。这本书还强调读者必须创造性地阅读,而批评家也必须创造性地进行批评;批评的任务不只是为了追求一部文学作品原初之意义,更重要的是要创造性地去研究它在不同的关联域中意义,而这种意义是无限地发展的,从而为批评的创造活动提供了广阔的天地。在这方面,这部著作又开战后"接受美学"之先河。至于此书反复论证语辞结构的多义性、含混性、矛盾性,并由此否认文学与非文学的界限等等,则又含有解构主义之萌芽。更不必说此书继承和吸收了传统的历史批评、伦理批评、诠释学、"新批评"、修辞批评、文类批评以及中世纪的四层面批评等等的许多因素。可以这样说,弗莱不但明确地提出了必须打破门户之见的要求,而且在批评实践中力图融汇诸家之长,试图建立一种多角度、全方位的完整的批评体系。

二

《批评的剖析》最有价值的地方,一是眼界宽宏,把研究的视界指向整个西方的文学经验和批评实践,并力图从宏观上把握其演变轨迹。二是以原型理论为基础,以结构主义方法为手段对整个西方的文学经验和批评实践作出了独特的、富有启迪性的分类。在弗莱看来,正像对生物进行分类是生物学基础一样,文

学批评也必须从对文学作品进行分类着手。

此书共由四篇文章加上一个前言和一个结论构成的。其中的第一篇《历史批评:模式理论》,就是从历史演变的角度对西方文学作品进行分类的。弗莱首先把文学作品分为两大类:虚构型和主题型,前者以叙述人物及其故事为主,后者则以作者向读者传达某种寓意为主。两者的区别是相对的,在两个极端之间存在许多过渡性的类型。作者着重研究了虚构型作品。他根据亚里斯多德所提出的书中人物与普通人的水平比较标准,又把虚构型文学作品划分为五种基本模式:一、神话,其中人物的行动力量绝对地高于普通人,并能超越自然规律;二、浪漫故事,其中人物的行动力量相对地高于普通人,但得服从于自然规律;三、高模仿,即模仿现实生活中其水平略高于普通人的文学作品,如领袖故事之类;四、低模仿,即模仿现实生活中的普通人的作品,如现实主义小说;五、反讽或讽刺,其中人物的水平低于普通人。他分别研究了悲剧和喜剧中的这五种模式,认为在西方文学中,这五种模式是顺序而下进行演变的,而演变到反讽模式则又向神话回流,形成循环。他还认为,主题型文学作品也存在类似于上述五种模式,并且也有相似的演变周期。

在这里,弗莱之视野的宽广表现在,他看到了文学作品之整体是一个复杂的系统,具有各种各样的“两极”。例如,主旨甚为鲜明的主题型为一极,而主旨较为隐晦的虚构型为另一极;精确模仿现实生活的低模仿为一极,而想象高扬、远离自然规律的神话则为另一极;以抒发孤立的个人的情怀为主的“插曲型”作品为一极,而作者以社会代言人面目出现的“百科全书型”作品又为另一极。在诸“极”之间都有许多过渡性的类型,构成一个复杂

的网络。各"极"及各种各样的过渡类型本身皆无优劣之分，或者说得更确切一点，各自都有所长亦有所短，而且在诸"极"之间，在各种模式和类型之间，还会相互渗透，多重组合。因此，他反对像"新批评"等流派所持的褊狭观念，反对把某种或某几种模式、类型捧上了天，而把另一些模式、类型贬得一钱不值。他明确地说："任何一套只从一种模式中抽象出来的批评标准都无法包容关于诗歌的全部真理"。

第二篇《伦理批评：象征理论》，则是从意义和叙述这两个互相联系的方面来对文学作品进行层次分析。弗莱把文学艺术称为"假设性的语辞结构"，它是由许多可以加以分离的单位——象征所构成的。文学作品的一个基本特点是多义性，即在不同的关联域内便会有不同的意义。他认为有五种关联域，因此也有五个层次的意义和叙述。他把这种层次称为"相位"①。第一个层次是文字相位，第二个层次是描述相位。所谓文字相位，即文学作品内部各词语和名象征间的关系；所谓描述相位，即文学作品对外部世界的描述、论断或教诲作用。前者的意义是内向的、含混的，后者的意义是外向的、明晰的。所有的文学作品都兼有这两个方面，但象征主义和反讽型作品偏重于前者，而现实主义和低模仿型作品则侧重于后者。第三个层次为形式相位，即文学作品作为一种假设性的语辞结构对它所模仿的自然和真实命题的关系。这种关系是多种多样的：从模仿自然而言，有侧重于接近真实的事实的一极，又有强调假和虚构的一极；从模仿真实的命题

① 在弗莱看来，这五个层次合起来刚好成为一个可循环的整圆。好比月亮有相位一样，这每一层次也是该整圆的一部分、一方面、或一个相位。详见正文第二篇和书末所附《重要术语表》。

而言，有最明确的素朴的讽喻性作品，又有与之相对的最隐晦最闪烁其词的反讽作品；在各级之间，还有一系列程度不同的过渡形式。第四个层次是神话相位，即文学自身的继承关系。弗莱从研究文学的程式和文类着手，在这里提出了文学原型的概念。他说，原型是文学的社会方面，是可交流的单位，是构成人类整体文学经验的一些最基本的因素，它们在文学中总是反复出现的。借助于研究原型，就可以把个别的作品纳入作为整体的文学体系，避免把每部文学作品孤立起来把它看成仅仅同作家个人有关的东西。第五个层次为总解相位，指文学作品同全部文学经验的关系；实际上，这就是原型比较集中的阶段，多种原型密集地形成一个“原型中心”，反映了人类最普遍的经验和梦想。

在这里，弗莱的眼界之宽阔表现在他力图多角度、多方位、多关系、多层面地来考察文学现象，努力摆脱“新批评”只见树木不见森林的小家子气。他认为与文学作品自身的层次性相应，文学批评也应该是分层次的，要层层深化，对文学进行多方面的考察，防止孤立地只看到某一层面；他主张把宏观批评和微观批评结合起来，让各种批评角度、批评方法和批评技巧互为补充，形成一种“总体形式”的批评，对文学现象展开全方位的研究。在论述这些问题的时候，弗莱提出了许多具有辩证色彩的思想。像对继承性和“独创性”的关系，即文学程式化和变异性的关系，他的看法就比较全面、辩证。他认为，就一般而言，任何文学作品都既有程式化的方面，又有独创性的方面，只是程度甚有不同；有明显地程式化的作品，也有隐匿其程式化的继承性以至于看起来似乎全然变异的另一极端，而在两者之间则有无数过渡类型。这种较为全面的看法，显然比狂热地鼓吹文学全属个人独创、蔑视

一切传统和继承性的人，如某些浪漫主义者或某些现代主义流派，要高出数筹；也比彻底否认个人独创、高唱“非个人化”、甚至认为不是诗人创作诗而是诗造就了诗人的人，如荣格等学者，更为明智。

第三篇《原型批评：神话理论》则是集中阐述原型批评理论的。在第一篇文章中，弗莱认为在五种模式中最基本的是神话，神话是所有其它模式的原型，其它诸模式不过是“移位的神话”，即神话的种种变异。在第二篇文章中，弗莱又把原型置于五个“相位”的中心，从整体上论述了原型批评的地位。在第三篇文章中，则进一步具体地论述了原型和原型批评的原则。他认为神话体现了最基本的文学程式和结构原则，应该从神话着手进行原型研究。原型研究是一种宏观的文学研究，要从大处着眼，从总体上把握文学的组织结构。

弗莱这第三篇文章是全书的理论主体，又明显地可分为两个部分。第一部分论述原型的意义。他综合了战前原型批评的各种成果，把西方文学中的原型就其意义而言分为三大类型：第一类叫神启意象，即展现天堂景象和人类其它的理想；第二类是魔怪意象，即表现地狱及其它与人的愿望相反的否定世界；第三类曰类比意象，即界于天堂与地狱之间的种种意象结构。神启意象和魔怪意象都属于原始的、即“非移用”的神话，但在其它文学模式中也存在种种变形。类比意象在神话中也有萌芽，但主要属于浪漫主义和现实主义的文学结构。第二部分讨论原型的叙述结构。弗莱认为西方文学的叙述结构，从总体上看，都是对自然界循环运动的模仿。自然界的循环周期大体可分为四个阶段，即晨、午、晚、夜，或者是春、夏、秋、冬等等。与此相应，文学叙述的

结构也可以分为四种基本类型：喜剧，即春天的叙述结构；浪漫故事，即夏天的叙述结构；悲剧，即秋天的叙述结构；反讽和讽刺，即冬天的叙述结构。神话体现了文学总的结构原则，它包括了这四种叙述结构的全部雏形；而所有其它文学的基本类型，则一般只以某一种叙述结构为主。他认为西方文学的发展，是从神话发端的，然后相继转化为喜剧、浪漫故事、悲剧，最后演变为反讽和讽刺。到这最后阶段，则又出现返回神话的趋势。所以现代文学表现出向神话"回流"的苗头，像卡夫卡的小说、乔伊斯的《尤利西斯》等，都同古希腊古罗马的神话有一定的联系。

在这部分中，作者眼光之宽宏，主要表现在他对喜剧、浪漫故事、悲剧和反讽作品都分别作了比较全面而深入的研究。拿喜剧来说，他对喜剧的冲突的性质和形式，喜剧情节的展开、发展和结局，喜剧的各种人物类型，喜剧总体结构的程式和套式，喜剧的幽默因素、感情因素和社会功能等等，都作了周详的剖析。他还把喜剧的程式看成一种动态的过程，而不是凝固的框架。在他看来，喜剧处于反讽和浪漫故事这两极之间，正如春天是处于冬天和夏天之间一样。如果说，每季都可以分为若干节气，那么喜剧也就可以分为若干类型。他认为喜剧一般有六种类型，前三种程度不同地接近于反讽，后三种则程度不同地与浪漫故事的某些类型相对应。正如二月是春季最适中的月份一样，第三种类型也就是喜剧最标准的类型，属于此类型的典型的喜剧，总是表现新生的社会力量已充分成熟并且战胜了衰朽的社会力量。对于浪漫故事、悲剧和反讽作品，弗莱也作了类似的全面分析。其中的不少看法，是颇有参考价值的。

第四篇《修辞批评：文类理论》是从修辞的角度剖析文学的

各个文类以至非文学的某些文体的特点的。所谓文类，也就是文体，如文学作品可以分为散文、戏剧、抒情诗、史诗等等；从修辞的角度去剖析，也就是研究文学作品的"文字"层面，研究文学作品的用词、造句、比喻运用、韵律、节奏等等方面的特点。在这方面，弗莱吸收了"新批评"的很多观点和方法。弗莱批评了"新批评"，但又并不拒绝借鉴对方合理的东西，这也是他眼界开阔的表现。至于此篇所涉及面之广、所提供的知识之丰富，以及分析之深入细致，读者只要耐心读下去便自能领会，在这里就不一一赘述了。

三

吃枣要去核，尝胡桃宜去其壳。我们这样做并非轻视枣和胡桃，而正是十分重视其可食部分的营养价值。对待《批评的剖析》这样的西方有影响的重要学术著作也是如此，我们有必要指出其某些失误和局限，这决不是为了全盘否定它，而正是为了借鉴其中有益的东西。因为只有剔除其皮核，才可能"食洋而化"，消化并吸收其精华。

《批评的剖析》的最大局限，在于作者虽对"新批评"这种形式主义文论有所批评，但他自己也并没有摆脱形式主义。如果说，"新批评"是把文学归结为文辞，是文辞决定一切；那么，弗莱则是把文学归结为结构模式，认为模式决定一切。虽然他也承认文学是有内容的，并且也讲历史批评、伦理批评等等；但他认为文学的核心是结构，是模式。所有的历史内容、伦理判断，甚至美学价值等等，在他看来，都是从外面强加给文学的东西，而不是文学自身应有的内涵。他还认为，不是内容决定形式，而是结构

决定内容，一旦作家选定某种文学模式，他便身不由己，模式本身就构成了内容。他还一再强调，“纯文学”同纯数学一样，“只存在于纯粹的自我包容的形式之中”。显然，这种文学实际上是不存在的，是作者凭空设想的，而且同他自己的许多具体论述也多有矛盾。即使是数学，研究的是纯粹数量关系，也是客观世界一个方面的反映，其运算及其种种公式都要受实践的检验；何况文学并不是数学。文学作品所反映的是活生生的人类社会生活，它是综合的，具体的，有血有肉的，形象化的，拿弗莱自己的话来说，是“具体共相”。研究文学的总体结构的骨架当然也是可以的，但若把整个文学都归结为若干“模式”、“程式”和“套式”，那么，就是把活泼泼的文学抽干变成僵死的枯骨了。如果说“新批评”是一种微观的形式主义研究，那么，弗莱则从事的是一种宏观形式主义研究，在漠视或无视文学活生生的内容上，两者如出一辙。

文学不仅有血肉，即有生动的形象体系；而且有灵魂，即有这种形象体系所内涵的丰富的社会历史内容。文学作品不仅反映和再现了特定历史阶段的社会生活，而且表现了特定历史阶段的特定人群对这种生活的评价和态度，表现这些人的思想、感情、愿望和理想等等。文学活动作为人类社会特有的一种精神现象，是属于社会意识形态的。意识形态属性，是文学最根本的属性。而一切形式主义文论，总要抽掉文学的这个灵魂，无视或否定文学艺术的意识形态本质，无视或否定文学作品的社会历史内涵，弗莱也不例外。如果说，“新批评”不过在生机勃勃的文艺大海边，拣起了几个螺壳，津津有味地研究其色彩花纹，便以为尽得海洋生机之奥秘；那么，以弗莱为代表的原型批评或结构主

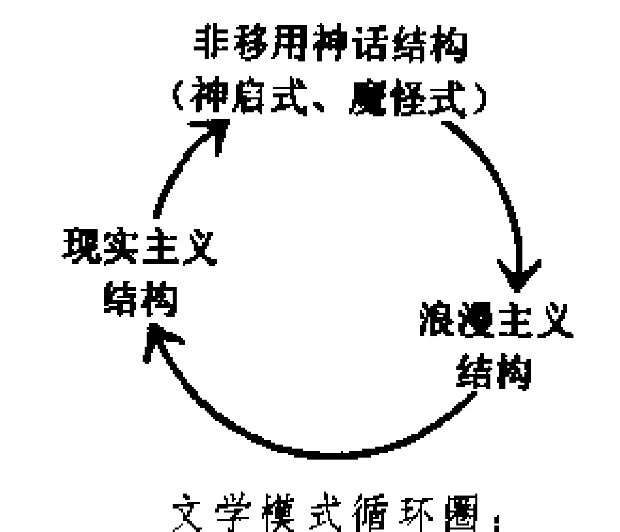
义批评，则把许多螺壳或大或小、或按形状、或按色彩，加以排列分类，便以为掌握了艺术生命存在之玄机。这样的研究当然也是需要的，然而其片面性无可否认。无视和否认文艺的意识形态属性，否定其社会历史内涵，并不仅仅是个批评角度、方法问题，而往往同论者的立场、观点有关。弗莱也像许多形式主义批评家一样，像害怕火一样害怕"观点"、"立场"这些用语；在他看来，谁要一讲"观点"、"立场"，谁就会陷入"半个真理"；只有不讲"观点"，不要"立场"，让文学批评"摆脱一切依附"，搞"超价值化"，持论才会公平，才能掌握全部真理。这种想法，正如鲁迅早就指出过的，好像拔着自己的头发要离开地球一样，纵然"超脱"得可爱，可惜不切实际。弗莱还提出"文学要摆脱阶级"。他也承认西方现代社会里仍存在阶级，因而也存在着阶级的文化，但他又不分青红皂白，抨击所有的阶级和阶级文化，想凭空去创造一种完全超阶级的文化或全然没有阶级色彩的文学评论。这在西方现代社会里实际上是难以做到的。纵观《批评的剖析》全书，特别是它的《前言》和《结论》，显示出作者自己决非全无"观点"、"立场"。他对马克思主义批评有所歪曲和不满，暴露出一定的政治偏见；他否定文学外在的批评标准，实际上却仍用西方传统的抽象的人道主义观点作为评价文学的标准，他说，"批评理论看来准备安静地在更大的人道主义原则中安家落户。"由此可见，弗莱同西方许多形式主义文论家一样，基本上仍然是用西方传统的世界观去观察文艺现象的。

除了上述这个最大的偏失外，《批评的剖析》还有许多不足之处。其一是以弗莱为代表的这种原型批评，其"本身并不包含任何审美价值的标准"，也就是它并不能说明什么艺术作品是美

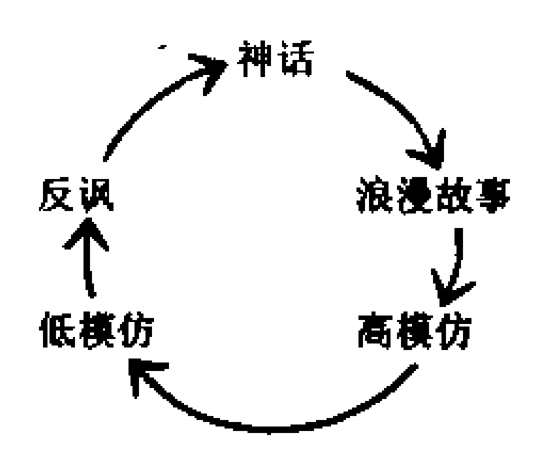
的，为什么是美的。值得注意的是，弗莱把对艺术的审美评判看作一种纯主观的"等级制度"，把美学看成同哲学、法学和历史学一样是外加于文学艺术之上的东西。他甚至说，文学"以内在的语言力量为目标"，而不以真、善、美等外部的任何东西为目标，追求美比追求真和善更危险更愚蠢。作为一种艺术批评，如此这般地反对对艺术作审美分析，这是很奇怪的。弗莱离开审美价值而去大讲模式、套式和定式之类，这种做法，似乎也是抽掉了艺术之所以成为艺术的东西。仅就这方面而言，这种原型批评好像还不如"新批评"，因为"新批评"还是比较注意审美欣赏和审美分析的。也正是由于这一方面的弱点，使人感到某些原型批评论著，也包括《批评的剖析》中的少数章节，颇有烦琐肤浅之失，仅仅抓住几点表面上的共同点，便无节制地加以发挥，有生拉硬扯之嫌。

其二，是弗莱受历史循环论的影响较深。历史循环论古已有之，但到了二十世纪，随着西方社会危机的加深，这种宿命论的历史观又在文化领域内抬头。现代主义的许多作家，如艾略特、乔伊斯、叶芝等等，都受到过历史循环论的影响。他们认为人类历史总是从野蛮到文明，又从文明重新堕落到野蛮，"终点即起点"，不断循环往复。德国学者施本格勒曾著有《西方的没落》一书，提出文明必然盛极而衰，目前西方正像古罗马一样趋向于极衰的低谷。这本书曾被当作"世界启示录"，在西方风行一时，弗莱在《批评的剖析》中提到过施本格勒，看来也深受其影响。他还把历史循环论套到文学的发展过程上，形成一种文化循环论，其间有不少简单化、机械化和牵强附会的毛病。让我们把他所设计的几种文学循环模式用图表显示一下：

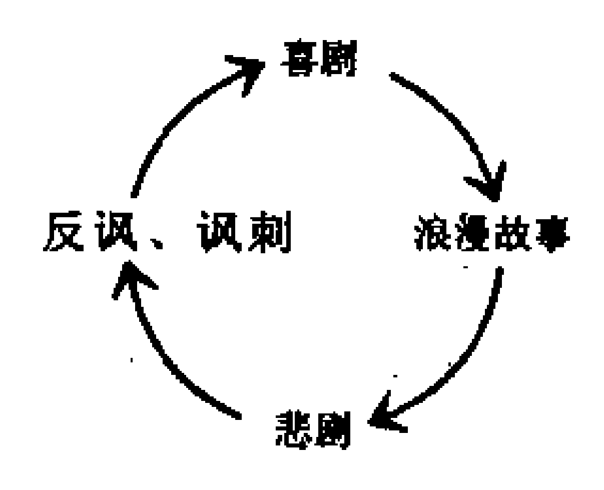
原型结构循环圈：



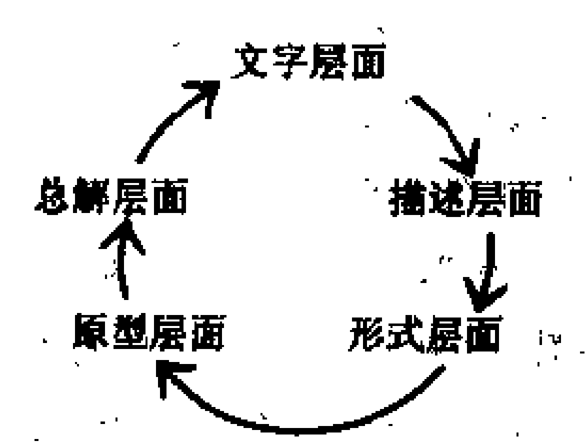
文学模式循环圈：



文学叙述结构循环圈：



文学意义层面（相位）循环圈：



画出图表来，细加推敲，就会看到这些循环圈的外形纵然甚为“圆满”，可惜并不完全符合文学发展的实际，包括西方文学发展

的实际。像在古希腊,神话之后是悲剧的兴起,悲剧繁荣于喜剧之前,而不是在其后。又如在西方现代文学中,由反讽向神话回流,也仅仅是其中之一支即现代主义的一种倾向,并非整个文学界全然如此;西方现代文学中有一种倾向更为明显,即现实主义深化的倾向,这却不曾进入弗莱的视野之内。弗莱的这种文化循环论,总叫人有削足适履之感。而且更重要的,是文学艺术的发展也同世界上的其它事物一样,是由低到高,由粗到精,由简单到复杂,逐步演进的,纵然这种上升运动是螺旋式的,但决不是简单的重复和回归。弗莱及其原型批评,不是强调文学发展的主流,即其进步和上扬;而是专注于文学演变的支脉,即其回归和复沓。这不能说是一种进步的文学历史观。也许,他之所以竭力在回归上做文章,力求在文学中寻找原始的东西,在某种程度上也反映了现代西方人对现代资本主义文明的不满;他想从文学中发现一些人性中的原始因素和"初民身份的表演",以补救西方现代某些人的精神危机、人格分裂和心理对抗。弗莱之对弗洛伊德的无意识理论、梦和仪式的学说,以及恋母情结之类兴趣甚浓,可能也出于同样的原因。

其三,是《批评的剖析》带有明显的宗教和神秘主义色彩。弗莱传记的作者们,并不回避他出身和受教育的宗教背景,以及宗教意识对他的学术研究的深深影响。[①] 从他的文学批评实践看,他最感兴趣的也是《圣经》这样的宗教典籍和布莱克这样宗教气味极浓的诗人。在《批评的剖析》中,他虽也宣称文学不同于宗

① 参见:约翰·艾尔(John Ayre):《诺思罗普·弗莱传》第一、二部分,兰登书屋,多伦多,1989年英文版。

教，但对宗教偏爱之心时有流露。例如他说，宗教比起科学来，更能激发起艺术家的灵感。他甚至说，“诗人宁可选择迷信，”所以对于艺术家而言，托勒密的宇宙观优于哥白尼的地心说。他还主张“恢复美学神秘主义以取代美学经验主义。”书中的某些部分，特别是论述“总解批评”的部分，神秘主义色彩确实相当浓。“总解”(anagocic)本来是一个宗教观念，原义就是神秘主义的释经学；弗莱把它引进文学，从他在《术语表》中自己所下的定义看，似乎已经摆脱了宗教意味。但在正文的实际论述中，却并非如此。他一方面强调文学是“自我包容的宇宙”，要摆脱哲学、伦理、法学等彻底独立；另一方面又强调文学与宗教的直接关系，认为只有宗教和文学一样的“无限”。所谓“总解批评”，按其实质，就是宗教批评，是以《圣经》作为基准的神秘主义批评。

《批评的剖析》的局限和偏失，当然不限于上述所及。但不管有多少，终究只是这本书的一个方面，仅仅是其核和皮壳；它的另一方面，即其丰满的果肉，那我们是不会忘记的。正如前所述，我们之所以要剔除其不可食的部分，正是为了充分地享用其有营养的精华。我们想，向我国读者介绍这本书决不是无益的，它会开阔我们批评界和文学理论界的眼界，从更多的角度和层面去考虑文学问题。

本书由三位译者分头翻译并互相校订，由陈慧统稿。还有谢胜健也作了部分初译工作。前后费时约十年，数度易稿；但因本书语言艰深，知识广博，而译者们水平则有限，译文中不当之处在所难免，恳望专家和读者斧正。

1997年10月

论辩式的前言

本书由几篇“探索性的随笔”组成——“随笔”(essay)这个词的本意就是试验性或未得出定论的尝试的意思——这几篇随笔试图从宏观的角度探索一下关于文学批评的范围、理论、原则和技巧等种种问题。其目的首先是要阐述我们何以相信必须以这样一种从宏观角度去看问题的理由；其次是要为这些理由提供一种探讨性的表述，以便使读者信服我所勾画出的这个观点是可行的。这一课题中的空白点过大，因而读者不能认为这本书所提出的是我的体系或我的理论。最好把它看作是一些互有联系的提示，笔者希望它们或许对文学批评家和学者有点实际的用处。凡是没有实用价值的地方，尽可以将它们弃而不顾。我的探索以马修·阿诺德(Mathew Arnold)[①]的格言为根基，即让思想在一个为之百般努力而前景仍不明朗的课题周围自由驰骋。书中所有文章都涉及批评，我所指的批评是整个与文学有关的学问和艺术趣味，而所谓文学是指名称各异的如文理知识

① 马修·阿诺德(1822—1888)，英国维多利亚时代的诗人和著名评论家，主张诗应成为“生活的批判”，必须具有道德意义和教育意义。——译注。

(liberal education)、文化、或人文研究(study of the humanities)的一部分。我从这样一个原则开始讲起，这就是，批评不仅仅是这个更大的活动的一部分，而且是它的一个基础的部分。

文学批评的对象是一种艺术，批评显而易见地也是一种艺术。这听起来好像批评是文学表现的一种派生的形式，一种依附于本已存在的艺术的艺术，是一种对创造力的第二手模仿。依照这种理论，批评家是一些具有一定艺术趣味的知识分子，但是他们既缺乏创造艺术的能力又缺乏赞助艺术的金钱，因而构成了一个文化经纪人的阶级。这些人一方面把文化分配给社会并从中获利，一方面剥削艺术家并对公众滔滔不绝。这种把批评家视为寄生虫或不成功的艺术家的观念仍然非常流行，特别是在艺术家中间。批评家没有创造功能只有生育般地复制功能，这种令人可疑的类比给这种观念火上加油，从而我们便听到了关于批评家的"无能"、"乏味"和他们对真正具有创造力的人们的仇恨等等的说法。反批评的批评的黄金时代是十九世纪的后半叶，但是其中的一些偏见至今依旧可见。

然而，企图摆脱批评的艺术的命运却很能说明问题。有人试图直接通过"通俗"艺术诉诸公众，他们认为批评是不自然的，而大众趣味倒是自然的。这背后还有一个关于自然趣味的进一步的设想，这就是通过托尔斯泰而一直追溯到浪漫主义关于"民间"自发创作的理论。这些理论经受了公平的考验，文学史和经验的事实的验证对它们甚为不利。现在该是超越这种观念的时候了。还出现过一种同上述原始观点截然相反的另一端，即一种与"为艺术而艺术"的口号有关的看法，此种看法

用正好相反的措辞来解释艺术，把艺术看成是神秘的、会把人引向一种奥秘的高雅领域。按照此种观念，批评被限定在秘宗仪式和手势上，或限于扬眉举目等隐秘的评论以及其它的一些难由语言解释的玄妙莫测的符号上。这两种态度共同的错误在于：它们在艺术的价值和公众的反应程度之间粗略地划了等号，第一种态度认为等号两边是成正比的，而第二种态度则相反，认为是成反比的。

人们可能找到一些看起来支持这两种观点的例证，但是这样一个简单的真理是确凿无疑的，即不管以哪种方式，在艺术的价值与其公众的反应之间都不存在一种实际的对应关系。莎士比亚比韦伯斯特（Webster）[1]更知名一些，但不是因为他是一个更为伟大的戏剧家；济慈不如蒙哥马利（Montgomery）[2]那么知名，也并非因为他是一位比较优秀的诗人。因此，无论怎样也无法阻止批评家成为知识的开拓者和文化传统的铸造者。今天，无论莎士比亚和济慈有怎样的名声都是同等的批评宣传的结果。某些公众试图抛弃批评，断言他们自己就知道想要什么，喜欢什么，他们对艺术肆虐，他们忘掉了文化传统。为艺术而艺术则是在退出批评，必将导致其高雅生活自身枯竭。唯一排斥批评工作的办法是通过审查制度，它与批评的关系如同私刑与司法的关系一般无二。

批评为什么必须存在还有另一个理由。批评可以讲话，而

① 韦伯斯特（1580—1625），英国剧作家，代表作有《白魔》、《马尔菲公爵夫人》等，其声誉仅次于莎士比亚。——译注。

② 当指露西·莫德·蒙哥马利（1874—1942），加拿大通俗小说家，她的《安妮》系列小说在北美几乎家喻户晓。——译注

所有的艺术都是沉默的。在绘画、雕塑或音乐中，很容易看到艺术在显示什么，但它们却不能说出任何东西。说诗人是沉默或无言的，其中有一个最为重要的意思，就是说诗歌像雕塑一样的静默。诗歌是对词语的无功利性的运用：它不直接对读者说话。而当诗歌直接对读者说话的时候，我们通常会觉得诗人对读者和批评家的能力有某种不信任，认为他们没有作者帮助便无法理解其意义，因此把自己降到了写蹩脚诗的水平（如“韵文”或“打油诗”），而这种诗是任何人都可以学会写出的。不仅仅是传统在驱使诗人乞灵于诗神缪斯，并断言他所说的是不由自主的，麦克利什先生（Mr. Macleish）①在他著名的《诗艺》（Ars Poetica）中用“缄默的”，“沉默的”和“无言的”等词语形容诗歌也绝非卖弄才智。正如约翰·斯图亚特·米尔（John Stuart Mill）②在一段精彩的具有洞察力的评论中所说的那样，艺术家不是被人聆听，而是被人偷听的。批评的要义是，诗人不是不知道他要说什么，而是他不能说他所知道的。因为，为了从根本上维护批评的存在权，就要假定批评是一种思想和知识的结构，自有其存在的理由，就其所讨论的艺术而言有某种程度的独立性。

诗人当然可以有他自己的某种批评能力，因而可以谈论他自己的作品。但是但丁为自己的《天堂》的第一章写评论的时候，他只不过是许多但丁批评家中的一员。但丁的评论自然有其特别的价值，但却没有特别的权威性。人们普遍接受的一个

① 麦克利什（1892—1982），美国现代诗人、剧作家。——译注
② 约斯·米尔（1806－1873），英国哲学家。——译注

说法是，对于确定一首诗的价值，批评家是比诗的创造者更好的法官。但是仍然有一种残存的观念，认为把批评家看作诗歌意义的最终评定者是有些荒唐可笑的，尽管批评家实际上必须如此。这种观念的产生是因为不能把文学同描述性的或论断性的文字区别开来，后两者来源于活跃的意志和有意识的头脑，其关心的基本问题是“说出”点什么。

一部分批评家感到诗人只有在死后才能得到公允的评价，其原因之一就是，诗人们死后就不能滥用他们作为诗人的荣誉以暗示诗中的内在的知识来取笑批评家了。当易卜生坚持认为《皇帝和伽利利人》(Emperor and Galilean)是他最伟大的剧作，而《彼尔·金特》(Peer Gynt)中的某些插曲不是讽喻的时候，人们只能说易卜生是易卜生的无关紧要的批评家。华滋华斯的《抒情歌谣》的序言是一篇引人注目的文献，但是作为一篇对华滋华斯的批评，人们至多给它评个二等。人们常常这样嘲弄莎士比亚的批评家，说如果莎士比亚死而复生，他将不能欣赏、甚至不能理解他们的批评。这当然是很可能的，因为我们几乎没有关于莎士比亚对批评有兴趣的证据，无论是对他本人的，还是对其他人的批评。即便有这样的证据，他关于他自己在《哈姆雷特》中所要做的事情的说明，充其量也不过是关于这个剧本的一种批评，而不是最终的定评，它不能一劳永逸地清除剧中所有的疑团，就像在他导演下的演出只是一场演出而不是最终的演出一样。诗人对自己作品的看法的可靠程度不过同他对其他诗人的看法的可靠性相当。诗人从事批评，就难免不把与其个人实践密切相关的他自己的趣味扩展为文学的普遍规律。但是批评必须基于整个文学的实际：从这种观点看，任何受人

推崇的作家所认为的文学通常应该做些什么，都应该放到一个适当的位置上去考虑。诗人作为批评家所说的话并不是批评，而只是可供批评家审阅的文献。它们很可能是有价值的文献，但若一旦它们被视为批评的指南，就有可能让人误入歧途。

关于诗人有必要或应该做他自己的作品或文学理论的一锤定音的阐释者的观点派生于批评家是寄生虫或拾人牙慧者的观念。一旦我们承认批评家拥有他自己的活动领域，他在那个领域内享有自主权，我们便不得不认定批评是按照一种特殊的概念框架来论述文学的。这个框架不是文学自身，但也不是某种文学之外的东西。如果认为它是文学自身，那不过是批评寄生理论的再版；如果认为它是文学之外的东西，那么批评自主权也将消失，而且批评这整个学科将被同化到别的什么东西中去了。

正是这后一种观念导致了批评中的一种谬误，即在历史学中称为决定论的谬误。在这种情形下，一位对地理或经济有着特殊兴趣的学者会把他最感兴趣的研究视为与他不那么感兴趣的事情有一种因果关系，而且用修辞技巧来表现他的这种兴趣。这样一种方法给人一种假象，以为人们在研究一种学科时就同时对它作出解释，不需浪费时间。不难列出文学批评中的这种决定论的长长的目录，所有这些决定论，不管是马克思主义的，托马斯主义的，自由人文主义的（Liberal-Humanist），新古典主义的，弗洛依德的，荣格的，或存在主义的，都是用一种批评的态度取代了批评，都不是到文学内部去为批评找到一个概念框架，而是将批评附加到文学之外的一个混杂的框架上。然而，批评的公理和基本原理不能不从它所论及的艺术中生长出来。文学批评家必须做的第一件事情是阅读文学，对他自己的领域

做一个归纳性的概览，并从他关于那个领域的知识中自行产生出他的那些批评原则来。批评原则不能从神学、哲学、政治学、科学或任何这些学科的合成中现成地照搬过来。

让批评服从一种从外部获得的批评态度是夸大文学中与外部根源有关的价值，不管这些价值是什么。把一种文学之外的系统强加给文学是很容易的，这种外部系统往往是一种宗教-政治的滤色镜，它可以使一些诗人崭露头角，使另一些诗人黯然失色。对于这类滤色镜，无偏见的批评家只能是有礼貌地说，它用一种新的光线来显示事物，的确是对批评的一种最富有启发性的贡献。当然此类使用滤色镜的批评家通常暗示，并经常相信，他们是在让他们的文学经验自己在说话，而他们的其它态度则尽量加以克制，他们的文学批评的结论和其宗教或政治的观点之间的巧合是一种水到渠成的回报，绝无公然强加给读者的意思。然而，即使对于那些最能理解批评的人，批评的这种独立于偏见的情况也非常罕见。至于那些略逊一筹的人，自然可说是越少提及越好。

如果坚持认为只有当我们掌握了重心不在文学系统之内的某种生活哲学体系之时，我们才能评论文学，那么，作为独立的学科而存在的批评就仍然提不上日程。但是还有另一种可能。如果批评存在的话，它一定是依照从得自对文学领域的归纳性考察的概念框架来考察文学。“归纳性”这个词暗示了某种科学的程序。如果批评既是一门艺术又是一门科学又如何呢？它当然不是一门“纯粹的”或“精确的”科学，但是这些措辞自身就属于十九世纪的宇宙论，而我们已不再相信这种宇宙论了。历史写作是一门艺术，但是没有人怀疑，科学的原则包含在历史

学家对证据的处理上，这一科学因素就将历史和传说区分了开来。可能也正是批评中的科学因素一方面将批评同文学寄生状态相区别，另一方面又同外在强加的批评态度相区别。在任何学科中科学的存在都会改变其性质，从偶然的变为必然的，从任意的和直觉的变为系统的，并保证那个学科的完整性不受到外部的侵犯。然而，如果有读者感到“科学的”（scientific）这个词含有缺乏想象力的武断的感情色彩的话，那么他们不妨用“系统的”（systematic）或“进步的”（progressive）等词语取而代之。

既然已经有数以十计的学术刊物把批评中存在科学因素的设想作为自己立论的根基，并有数以百计的学者参与了与文学批评有关的科学程序，那么，再说什么批评中可能有科学的因素就会显得荒诞。证据是经过科学的检验的；以前的权威得到了科学的运用；诸有关领域经过了科学的调查；各种文本经过科学的编辑。诗体学在结构上是科学的，语音学和语义学也是如此。文学批评要么也是科学的，否则所有这些训练有素、聪明绝顶的学者们岂不是枉然把他们的时间浪费在某种与颅相学相似的伪科学上。纵然如此，人们仍然不得不怀疑，学者们是否意识到他们的工作是科学的这一事实的含义。在第二手资料日益繁杂的情况下，人们丧失了那种为科学所特具的进展扎实的感觉。研究始于被认为是“背景”的东西，可以预料，随着研究的继续，也将顺利地开始进入中心位置。告诉我们与文学相关的事情，本应该在告诉我们文学究竟是什么的过程中完成的。但是一旦走向这一点，学术研究似乎就被某种障碍所阻挡，甚至被冲回来而卷入需要进一步研究的课题中了。

因此为了“欣赏”文学并且直接地与文学接触，我们求助于社会批评家（public critic）如兰姆（Lamb）[1]，或赫兹利特（Hazlitt）[2]，或阿诺德，或圣伯夫（Sainte—Beuve）[3]，他们代表了读书界的最内行的、最有见识的水平。举例说明一个带有某种艺术趣味的人是如何应用和评价文学的，从而表明文学是如何被社会吸收的，这便是这些社会批评家的任务。但是在这里我们不再有一种非个人化的坚实的知识整体的感觉。社会批评家注意像讲演和随笔这样的插曲式的形式，他的工作不是一门科学，而是另一类文学艺术。他从对文学的实用研究中收集起他的思想，并不试图去创造或进入一个理论结构。在对莎士比亚评论中，我们就拥有一大笔优秀的遗产，如琼生（Johnson）的奥古斯丁式（Augustan）的古雅趣味，柯勒律治（Coleridge）的浪漫主义趣味，布拉德雷（Bradley）的维多利亚时代的趣味等。我们认为，理想的莎士比亚评论家，应该避免奥古斯丁式、浪漫主义以及和维多利亚时代的局限性和偏见，而琼生、柯勒律治和布拉德雷恰是这些偏失的代表。然而我们却没有看到莎士比亚的批评的进展，也没有看到某位批评家因为阅读了所有的前辈著述就能高于他同时代的趣味，纵然将他所带的该时代的全部局限和偏见也考虑在内。

换言之，没有什么方法可以区分什么是真正的批评和什么是只属于艺术趣味变迁历史的东西。前者向着使整个文学成为

---

① 查·兰姆（1775—1834），英国随笔作家，也写文学评论。——译注

② 威廉·赫兹利特（1778—1830），与兰姆同时期的英国散文家、文学评论家。——译注

③ 圣伯夫（1804—1869），法国著名文学批评家。——译注

明白易懂的方向进展，而后者却服从时髦的偏见的摇摆。我举一个这两者之间区别的例子，也可以说是一个两者迎头撞击的例子。约翰·罗斯金（John Ruskin）[1]在他的一段对《一得之见》(Munera Pulveris）古怪而机智又轻率的脚注中说：

> 关于莎士比亚作品中的人名我将在后面更详细地谈到；它们奇怪地——经常是不规范的——和各式各样的传统和语言混搅在一起。三个在意思上最清楚的人名已经被注意到了。苔丝德蒙娜——不幸的命运——是足够明白的。奥瑟罗，我相信，是“小心的人”；这个悲剧的所有灾祸都源于他宏大地汇集起来的力量中的一个过失和错误。奥菲莉娅，“可用的”，她实际上是哈姆雷特失去的妻子，由于她的哥哥雷欧提斯有一个希腊名字而引人注目；她的名字的含义曾在她哥哥最后提到她的话中被微妙地暗示过，在这些话中，她文雅的高贵与粗暴的牧师的无用形成了对比——“当你嚎叫着躺下的时候，愿我的妹妹成为服侍的天使。”

关于这段文字，马修·阿诺德作过如下评论：

> 真的，那是一篇多么华丽的文字啊！我不准备去谈莎士比亚作品中人名的含义（我把对罗斯金先生的词源学研究的正确性的疑问搁置一边）是没有任何影响的，或许它

[1] 罗斯金（1819—1900)，英国著名作家、批评家。——译注

完全被忽略了；但是把它们放在那样一种显眼的程度是在放纵一个人的狂想，是忘掉所有的节制和比例，是失去了一个人的心灵的整个平衡。这是在一个人的文学评论中所表现出来的最极端的偏狭的标志。

不管罗斯金正确与否，他是在尝试真正的批评。他在试图用一种概念框架的语言来解释莎士比亚，这一框架只属于批评家所有，只与剧本相关。阿诺德认为这不是社会批评家能直接使用的那种材料是完全正确的。然而看上去他甚至没有怀疑还存在着一种与艺术趣味的历史变迁不同的系统批评。这里，倒是阿诺德孤陋寡闻了。罗斯金是从宏大的圣象学传统(iconological tradition)那里学来的方法，这一传统通过对古希腊古罗马文化和圣经的学术研究流传到但丁和斯宾塞。罗斯金对但丁和斯宾塞都进行过认真的研究，并同他对中世纪教堂的研究结合了起来，对后者他曾细致入微地考察过。阿诺德设想批评的公理就是某种"明白的意思"，好像这是大自然的普遍规律，然而此类说法在德莱顿（Dryden）时代以前几乎没有听说过，并可以肯定地说也难以流传到弗洛依德、荣格、弗雷泽（Frazer）和卡西勒（Cassirer）时代以后[1]。

---

[1] 约翰·德莱顿（1631—1700），英国诗人、剧作家、批评家。他是当时的桂冠诗人，尤以颂诗和讽刺诗著称于世；他写了近30部喜剧、悲剧、悲喜剧和歌剧，作品丰富，是英国古典主义戏剧的主要代表之一；他又是英国文学批评的创始人，对乔叟、斯宾塞、莎士比亚、琼生等作过恰当的评价。由于他在文学上多方面的杰出贡献，文学史家通常把他所处的时代称为"德莱顿时代"。詹·乔·弗雷泽（1854—1941），英国人，哲学家，也是著名的神话学家，他的十二卷的巨著《金枝》，是现代神话学的奠基之作。恩·卡西勒（1874—1945），德国哲学家，也是文论家和神话学家。——译注

目前我们在"文学研究"中所看到的，一个方面是学者力图使文学研究成为可能；另一方面是社会批评家也认为"文学研究"是存在的。在两者之间是文学本身，是两者皆不涉足的一块禁猎池，在那里，学子只能凭其天生的智力盲目游荡。看来可以这样设想，学者和社会批评家只是由于对文学的共同的兴趣才联系起来的，学者们把他的材料留在文学之门的外边，正像为看不见的神祇奉上的供品一样。大量的这种学术研究似乎是一种令人感动的信念的产物，有时只是出于这样一种希望，只有将来出现某个具有综合批评之神力的救世主的时候，它们才会派得上用场。社会批评家，或者是强加的批评态度的代言人，则倾向于草率地和任意地使用一下这种材料，事实上经常像哈姆雷特对待掘墓人那样对待学者，忽视了他扔出墓穴的一切东西，唯独捡起一个古怪的头骨并从道德上加以解释。

有些问题经常被提到那些关心艺术的人的面前，而且这些问题并不总是怀有好意的，即关于他们所做的事有何用处和价值的问题。直接回答这些问题大概是不可能的，或者要在任何程度上回敬提问者也是不可能的。大部分回答，如纽曼（Newman）[1]的"文理知识自身便是目的"，只诉诸于那些业已获得正确经验者的经验。同理，大部分"诗辩"也只对那些身在辩护者中的人来说是明白易懂的。因此，批评的辩护的基础必须是艺术的实际经验，对那些关心文学的人，要回答的第一个问题不是"研究文学的用处何在？"而是"从实际中可能得出什么结论？"

---

[1] 约·亨·纽曼（1801—1890），英国诗人、散文作家。——译注

每一个认真地研究过文学的人都知道其中所包含的心智过程如同研究科学所包含的一样，是连贯和进步的。思想发展的脉络是完全相似的，使课题的完整统一感觉也是相似的。如果这种统一来源于文学本身，那么文学本身必须像一门科学那样被塑造，这种科学与我们文学经验却相矛盾；或者它一定是从内心一个不可名状的神秘物那里得到某种获得知识的力量，这一力量看起来却模糊不清；或得从那里获得的心智好处被认为不过是想象出来的，而实际上它们是从曾经偶然研究过的相关科目获得的。

这就是按照学者和艺术趣味的代言人只是因对文学的共同兴趣而联系在一起这样的设想我们所能得出的结论。如果这一设想是对的，那么所有的批评中占很大比例的全然无益部分，就应该老实地加以正视，因为这个比例只能随着其主体的增长而增长，直到批评成为一种为获得益处的机械方法，就像喇嘛教徒转经一样。对于大学教师来说尤应如此。但是，这只是一个不自觉的假定，至少我从来没有看见它像一个信条一样被陈述出来。要想证明这种假定不过是废话，那肯定也是很容易的。可供选择的还有另一个假定，是学者和社会批评家由一个中间的批评形式直接地联系起来，这便是逻辑地和科学地被组织起来的一种前后连贯的和全面的文学理论，这类文学理论虽然学子在求学过程中不自觉地学了一些，但是它的主要原则对我们来说却依然是未知的。把这样一种批评纳入一个统一的知识结构使其研究中的系统的和进步的因素日益完备，就像其它的科学所做的那样，这样批评便能发展。同时在批评内也将为社会批评家和艺术趣味的代表建立起一种权威。

我们应当认真地理解这一居间的批评意味着什么样的可能性。它意味着绝不存在对文学自身的直接的学习。物理学是关于自然知识的有组织的学科，一位学习物理学的学生说他在学习物理学，而不是学习自然。艺术，如同自然一样，必须同对它的系统的研究分别开来，这一系统的研究便是批评。因此，"学文学"是不可能的：人们通过学习以某种方式涉及它，而人们所学的，是经过转移的，是对文学的批评。同理，"教文学"经常感到的困难产生于这样一个事实，即文学是不能够教授的，文学批评才是能直接教授的东西。文学不是一种研究的学科(subject)，而是研究的客体(object)：文学由词语所组成这一事实，如我们所看到的，使我们把它与能够言说的语辞学科[1]混淆起来。图书馆把批评归类为文学的一个分支，这反映了我们的混乱。批评之于艺术恰如历史之于行动和哲学之于智慧：以语辞对人类创造力的模仿，而这种创造力自身却是不说话的。正如没有什么哲学家不能哲学地考虑的东西，没有什么历史学家不能历史地考虑的东西，批评家也能够构造并居住在一个他自己概念的宇宙中。这一批评的宇宙仿佛便是阿诺德的文化概念所暗示的一种东西。

然而我并不是说，目前的文学批评肯定做错了事，而应该另起炉灶。我是说，它应该能够对它实际做的事情有一个全面的看法。学者们和社会批评家们继续对批评做出贡献，当然是必要的。但是，他们为之贡献的东西却不应该是看不见的，就

[1] "能够言说的语辞学科"指用词语表达的各门理论性学科，如哲学、物理学等等。在原著者看来，文学艺术不是一门理论性学科，它是不能"言说的"。——译注

像珊瑚岛对珊瑚虫来说是看不见的那样。在学习关于文学的学术著作时，学子们会发现一个将他从文学那里拖走的回头浪。他会发现文学是人文科学的中央分水岭，它的一侧是历史，另一侧是哲学。鉴于文学自身不是一个有组织的知识结构，批评家必须在史实上求助于历史学家的概念框架，而在观点上则求助于哲学家的概念框架。当问及他在研究什么的时候，批评家总是说他在研究邓恩 (Donne)[1]或雪莱的思想，或1640—1660时期，或给予其它的回答，暗示历史、哲学或文学本身是他批评的概念基础。批评家关心批评理论却是罕见的，在这种情况下，他通常说他在研究一个"总的"题目。有一点是清楚的，即由于缺乏成系统的批评而产生了一种动力真空，使所有相邻的学科都涌了出来。因此上面提到的阿基米德的谬误就突了出来，即这样一种观念突出起来：如果我们把脚跟足够牢固地置于基督教的或民主的或马克思主义的价值中，我们将能够用一个辩证的撬棍立刻把整个批评提起来。然而，如果批评家们各不相同的兴趣都可以同一个系统理解的中心的扩展模式相联系的话，那么上述的回头浪就会消失，人们将看到他们汇集在批评那里，而不是从那里散开。

系统的理解一个实际存在的课题的一个明证是有能力写出阐明其基本原则的基础课本。看到这样一本关于批评的书包括什么是有趣的。它的开篇不会去清楚地回答一个首要的问题，即"什么是文学?"我们没有区别文学的语辞结构和非文学的语辞

---

[1] 约·邓恩（或译为"多恩"，1572—1631），英国"玄学派"诗人的主要代表。——译注

结构的实际标准，对许多很难归类的书籍也并不抱有明确的看法，这些书籍常常被当成文学，因为这些书籍是用“风格”写成，或当作“背景”是有用的，或只是很简单地进入了大学的“伟大著作”的课程里。我们还会发现我们没有用来形容作为艺术的文学的恰当的词，相当于诗歌中的诗（“Poem” in poetry）或戏剧中的剧作（“Play” in drama）。布莱克说过，只有傻瓜才会去概括，这话也自有道理。但是当我们发现自己处在野蛮人的文化状况中时（这些野蛮人只有桉树和柳树这样的词而没有“树”这样一个统称），难道不应该怀疑一下我们的概括能力是否不太充分吗？

我们的手册的第一页不过如此。第二页就会去解释看来是最广泛的文学事实，即诗歌与散文之间在节奏上的分别。但是这样一个看起来任何人在实际中都能做到的区分却不能由任何批评家的理论做出。让我们继续一张张地翻开那些空白的张页。下面要做的一件事是去勾画一下文学的基本分类的蓝图，如戏剧、史诗、散文虚构作品等。不管怎么说，这分明是亚里斯多德所设想的文学批评的第一步。我们发现正好是亚里斯多德留下的文类批评理论遭到了重大的打击。“文类”（genre）这个词难于发音，它在英语句子里显得格格不入。大多数批评家对处理像“史诗”和“小说”这样的文类的语汇的努力可以说是道听途说心理的十分有趣的例子。感谢希腊人，我们能够区分戏剧中的悲剧和喜剧，以至于至今我们仍假定戏剧的这一半不是另一半。当我们接触如歌舞剧、歌剧、电影、芭蕾、木偶剧、神

秘剧、道德剧、旅行剧（commedia dell' arte）①童话魔幻剧（zauberspiel）②这样的一些形式时，我们发现自己处在文艺复兴时期医生们的地位，他们拒绝治疗梅毒病，因为盖伦对这病没有说过什么。

希腊人几乎不需要对散文形式的分类作进一步的研讨。我们则需要这样，但从未做成过。通常，我们没有用来称谓散文虚构作品的词，这样"小说"（novel）这个词承担起了概括所有作品的义务，因此失去了它作为一种文类的名称的唯一真实的含义。一般的图书馆关于虚构作品与非虚构作品的分类，关于承认所写的并非实事的书和其它各种写实事的书的分类，显然叫批评家们相当费神。即使有些批评家能对"麦尼佩斯式"（Menippean）讽刺③作出解答，但如果问到《格利佛游记》是属于散文虚构作品的哪种形式，那么，很少有批评家会认为这一点对研究这本书来说是至关重要的知识，虽然对小说到底是什么的某些观念肯定是研究一位严肃小说家的先决条件。其它的散文形式甚至更糟。西方文学受《圣经》的影响胜于受其它著作的影响，但是虽然批评家很尊重"来源"，他对于这一影响的了解大多限于知道这一影响是存在的这一事实，《圣经》的象征预表学（Biblical typology）现在已是死亡的语言，大多数读者，包括学者，都不能解释任何一首运用了这种象征方式的诗歌的表面意思。如此等等。如果批评被设想成一种连贯的、系统的

① 流行于十六世纪意大利的一种戏剧，通常由旅行剧团演出。——译注

② 德国的一种儿童剧。——译注

③ 指由古希腊犬儒派的麦尼佩斯开创的一种讽刺文体，又叫"剖析式文体"，其特点和影响等等详见本书第四篇中的《特定的连续形式（散文虚构作品）》这一节。——译注

研究的话，那么批评的基本原则便可对任何一个有理解力的十九岁的年轻人讲解。从这样一种观点来看问题，就会发现现在没有批评家知道关于批评的首要问题到底是什么。批评家现在所有的是一种没有信条的神秘宗教，而他们则是些只能在相互之间交流或争论的各行其是的人。

一种批评的理论，其原则适用于整个文学，并在批评过程中足以有效地说明其各种类型的，我认为就是亚里斯多德所指的诗学。在我看来，亚里斯多德就像一个生物学家解释有机体的体系一样来解释诗，区别出它的属与类，系统地阐释文学经验的主要规律，简言之，他似乎相信存在一种可获得的关于诗歌的完全明了的知识结构，它不是诗歌自身，或诗歌的经验，而是诗学。人们会想象出，在经历了亚里斯多德以后两千年的文学活动之后，他关于诗学的观点，就像他关于动物生殖的观点一样，应当可以根据新鲜的证据重新加以考察。纵然如此，《诗学》的开场白，根据拜沃特（Bywater）的翻译，却永远是对这一课题的卓越的介绍，它描述了正是我自己试图记住的那种入门之途：

> **关于诗的艺术本身、它的种类、各种类的特殊功能，各种类有多少成分，这些成分是什么性质，诗要写得好，情节应如何安排，以及这门研究所有的其它问题，我们都要讨论，现在就依自然的顺序，先从首要的原理开头①。**

---

① 译文依据罗念生译《诗学》，人民文学出版社，1962年，第3页。

当然，文学只是许多艺术中的一种，但是本书不得不回避诗学之外的美学问题。每一门艺术，当然需要它自己的批评组织。一旦美学不再像现在这样不伦不类，而能成为所有艺术的统一的批评，那么，诗学就将成为美学的一个组成部分。

科学在正常的情况下始于一种朴素的归纳方法：它们首先注意把它们想要解释的现象看成是资料。这样，物理学者就借助于经验的直接的感觉，对诸如热、冷、湿、干等加以分门别类，以此作为基本的原则。后来，物理学来了个大翻个，发现自己真正的功能应该是去解释热和湿是什么。历史学源于编年史；但是古老的编年史家和现代的历史学家之间的区别在于：编年史家所记载的事件也就是他的历史的结构，而历史学家则视这些事件为历史现象，并将这些现象在一个更加广大、而且形态全然不同的概念框架内联系起来。同理，每一种现代科学必须采用培根所说的（虽然是在另一种情况下）归纳飞跃（inductive leap），占据一个新的有利的地位，借此把这门科学以前的资料看成是要解释的新东西。只要天文学家把天体的运动看成是天文学的结构，他们很自然地会把自己的观点视为固定不变的。一旦他们认为运动自身是可解释的，一个关于运动的数学理论就成为概念框架，这样，通向日心说的太阳系理论和万有引力定律的道路就铺平了。只要生物学认为动物和植物的生命形式组成了它的研究课题，生物学不同分支的大部分工作就放在分类上；一旦生物学必须解释的是生命形式自身的存在，进化的理论和原生质及细胞的概念就冲进了生物学并使它面貌焕然一

新。

我想，文学批评现在也正处于这样一种我们所发现的基本科学的朴素归纳状态。它的材料——文学名著，尚没有被视为要根据只有为批评所据有的概念框架来解释的现象。它们仍被认为在某种程度上也构成批评的框架或结构。我认为，该是批评跳跃到一个新的领域的时候了，从那里，批评就可以发现其概念框架的有组织的或有内容的形式是什么。批评看起来急需一个坐标系的原则，一个中心的假说，它就像生物学中的进化理论一样，将视它所研究的现象为整体的一部分。

像任何科学一样，这种归纳飞跃的第一个基本原理是对全部的连贯性（coherence）的假定，这一假定看起来虽然很简单，但每门科学都要花很长时间才能发现它事实上是一个完全清晰可见的知识体。在它达到这一发现之前，它还不成其为一门独立的科学，而仍旧是其它某个学科躯体中内孕的一个胚胎。物理学是从“自然哲学”中产生出的，社会学是从“道德哲学”中产生出的，便说明了这样一种发展过程。几乎同样正确的是，现代各门科学是在与数学有密切关系的状况中得以发展的。物理学和天文学在文艺复兴时期开始形成其现代的形式，化学是在十八世纪，生物学是在十九世纪，各门社会科学是在二十世纪。如果批评是一门科学，它明显地是一门社会科学；如果它只是在我们的时代才得以充分发展，这一事实至少不是一个时代错误。与此同时，只见树木不见森林的近视症仍然是朴素归纳法的一个无法避免的毛病。在这种近视眼看来，“一般性”的问题是合乎人情地不可能处理的，因为它们“包含了”一个大得吓人的领域。批评家与数学家处于同一地位，后者面对源源不断

而来的庞大数字，即使仅仅用传统的整数形式来写，直写到下一个冰河期，也不一定写得完。批评家和数学家一样，将在某种程度上不得不发明一种不那么笨重的概念。

朴素归纳法完全是按照罗列文学的目录学观点来看待文学的：即它认为文学是一堆聚集在一起的或混杂的彼此无关的“作品”。很显然，如果文学果真如此，任何以它为根据的系统的脑力训练都将是不可能的。目前，在文学中只有一个组织原则被发现，即年谱的原则。年谱补充了那个魔术般的字眼“传统”，它意味着当我们看到那一堆混杂的东西按照编年史的顺序排列起来时，这纯粹的顺序就赋予了它某种连贯性。但是甚至传统也不能回答我们所有的问题。全部文学史为我们提供了一种机会，即使我们有可能看到文学不过是相当有限和简单的一组套式的复合，这组套式（formulas）可以通过对原始文化的研究而获得。随后我们又意识到后来的文学与这些原始套式的关系并非仅仅是单纯的一种复合，即如我们看到的那样，这类原始的套式在最伟大的经典作品中不断重现，而且在事实上，这些伟大的经典作品似乎本来就存有一种回复到这些原始套式去的基本倾向。这与我们全都有的一种感情相吻合，即对平庸艺术品的研究仍然是一种随意的和表面的批评经验的形式，而深刻的作品却吸引我们，让我们能够看到数量巨大的作品聚集成一些意义的定式（patterns）。我们开始想我们是否应该认识到，文学不但随着时间的演进日益复杂化，而且可以就中找出中心点，批评就可以在这个中心点立足，并由此展开其概念的空间。

明显的是，正是文学的系统性决定批评成为一种系统的研究，若文学无此性质，批评也做不到这样。我们不得不采用这

样一种假设，即正如在自然科学背后存在着自然秩序一样，文学也不是一堆“作品”的堆集，而是词语的一种秩序。然而对于自然秩序的信念是从自然科学的可理解性那里推出的必然结论；如果自然科学完全展示了自然秩序，它们大概会穷尽其课题。批评如果是一门科学的话，同样它必须完全明白易懂，但是文学，作为使这一科学成为可能的这种词语秩序，就我所知，却是批评新发现的取之不尽的源泉，即使新的文学作品不再写出来也是如此。如果是这样的话，那么为了阻止批评的发展而在文学中寻求一个限制性的原则就是一种错误。断言批评家应该把自己局限于准确地“弄出”一首诗的内涵的东西，这些东西被模糊地认为是有意识地“塞入”的，这种荒谬的批评定量套式是由于缺少系统的批评而滋生出的许多浮皮潦草的无知现象之一。这种定量理论是那种可以叫作不成熟的目的论的谬见(fallacy of premature teleology)在文学中的表现。它与自然科学中的一种观念遥相呼应。这种观念断言一种现象之所以如此是因为上帝以它不可思议的智慧使然。按照这种理论，批评家被认定为没有概念框架的：他的工作只是简单地把一首诗拿过来，然后自得其乐地把诗人辛勤地塞进此诗里的一定数量的美或效果一个一个地抽出来，小杰克·霍纳(Little Jack Horner)就是此类批评家的范例。

发展一门真正的诗学的第一步是认出并放弃无意义的批评，摈弃那种无益于建立一个系统的知识结构的谈论文学的做法。这里包括所有那些我们常常在批评通论、反应评论、意识形态的夸夸其谈中发现的响亮的废话，包括其它一些对凌乱的课题大而无当的考察的结果。它包括所有那些关于“最优秀”小

说或诗歌或作家的排名次记录，不管它们独特的优点是排它的，还是无所不包的。它包括所有轻率的、滥用感情的和偏颇的价值判断，包括使诗人的声誉在想象的证券交易所中涨落的所有的文学闲聊。那位富有的投资者艾略特先生，在市场上倾销了弥尔顿之后，现在又开始收购他；邓恩大概达到了他的顶峰，并将开始逐渐衰落；丁尼生（Tennyson）可能难免要经受一场轻微的波动，但是雪莱股票仍然直线下跌。诸如此类的做法不会是任何系统研究的一部分，因为一个系统的研究只能前进：种种恐慌，种种犹豫，种种反复，都不过是有闲阶级的闲聊。艺术趣味的历史只不过是批评构架中的一部分，如同赫胥黎与韦尔伯福斯的争论只不过是生物科学构架的一部分一样。

我相信，如果坚持这一区分并应用于过去的批评家，他们关于真正的批评家所说的话将显示出多得惊人的一致性，在这当中，一个连贯的和系统的研究的轮廓开始出现。在艺术趣味的发展史中是没有事实的，其全部真理都以黑格尔的方式割裂为半个真理，目的是为了使刀刃更加锋利，由此我们可能感到文学的研究相对性、主观性太大以至从来不可能有始终如一的意义。但是这种趣味的发展史与批评没有有机的联系，可以很容易把它们去注意文学的价值。在他自己的领域里，霍拉旭·阿尔杰（Horatio Alger）[1]和埃尔希（Flsie）的书[2]的作者们很可能比霍桑和麦尔维尔更重要；单单一期《妇女之家杂志》

---

① 阿尔杰（1834—1899），美国通俗小说家，通过一百多部少年读物，大多宣扬穷孩子赤手空拳闯天下最终成为百万富翁的“美国梦”。——译注

② 埃尔希为英国小说家阿诺·本涅特（1867—1931）的长篇小说《赖斯曼阶梯》中的一个角色，她是位能干的女佣，她所有的书都是烹饪之类通俗读物。——译注

(Ladies' Home Journal)就与亨利·詹姆斯的全部作品等值。批评家同样地没有义务屈从于社会学的价值，就像对产生伟大艺术品有利的社会条件不一定是社会学所致力于研究的东西一样。批评家可能需要知道关于宗教的某些知识，但是依据神学的标准，一首正统的宗教诗歌比起一首异教诗歌来，在所表达的内容上自然更令人满意；然而在文学批评中，这样做简直是荒唐的，将两个不同学科的标准混淆了起来就会一无所获。

文学一直被认为是可销售的产品，它的生产者是创造性的作家，它的消费者是有教养的读者，以批评家作为他们的向导。从这个观点看，就像我们在开场白中所比喻的，批评家是经纪人。他享有某种批发商的特权，如可获得免费的供评论用的书之类。但是他的作用与书商不同，基本上是消费者研究的一种形式。我认识到文学劳动中的第二种分工，它像其它智力结构的形式一样，既有理论方面又有实践方面。文学的实践者和文学的生产者并非全然一样的，虽然它们在很多地方是重合的；文学的理论家和文学的消费者则根本就不同，即使同一人往往一身二任。本书假定文学理论如同文学实践一样，首要的是一种对人道主义的和自由的追求。因此，尽管它视某种由批评经验所确立的文学价值为理所当然，但它并不直接与价值判断有关。对这一事实需要作些解释，因为就我所知，对人道主义和自由的追求这样一种鲜明的特征，常常也被当成了价值判断。

价值判断可以被间接地而不是直接地交流，从这个意义上来讲，它们是主观的。当它们已成为时髦或被普遍接受的时候，

它们看上去是客观的，但仅此而已。可作示范的价值分离开。艾略特先生的文章《批评的功能》开始就规定这样的原则，即现存的许多文学丰碑其自身就构成了一个理想的秩序，而不只是个人的作品的汇集。这就是批评，非常基本的批评。本书的大部分便是试图对它进行注解的。其可靠性已为各个时代的众多优秀的批评家们异口同声地说过的上百种言论所证明。随之而来的是一场修辞上的论争，传统及其对立面在论战中被人格化了，并成为互相竞争的力量，前者因天主教的和古典的称号而显得高贵，后者因“辉格党原则”的称号而受到嘲笑。正是诸如此类的事造成了混乱，直到我们意识到把它们剪掉抛弃是相当容易的以后才不再如此。还有坚持反对米德尔顿·默里先生(Middleton Murry)[①]的论战，有些论者则赞同他，因为，“他意识到有许多明确的立场可以采取，和一个人必须不时地拒绝某种事情，同时选择别的事情。”在化学和语言学中，并没有可采取的明确的立场，如果在批评中有的话，那么批评也就不是一种真正学问的领域。因为在任何真正学问的领域中，对“立场”(stand)挑战的唯一可能理解的反应是福斯塔夫的“我这样做，是违抗我的意志的”[②]。一个人的“明确的态度”是一个人的弱点，是一个人容易犯错误和偏见的根源，谁支持他拥有一种明确态度，谁就是在加重其弱点，而且自己也必传染上这种弱点。

---

① 约·米·默里(1889—1957)，英国现代文学评论家、编辑，为著名女作家曼斯菲尔德之夫，曾编写有关她的著作多种。——译注

② 福斯塔夫是莎士比亚历史剧《亨利四世》中的一个人物，他是个酒色之徒，好吹牛以至招摇撞骗，是封建关系解体时期的破落骑士的典型。弗莱引用该角色的话以说明任何“立场”都违背本人的意志。——译注

第二步是要认识到批评有许多形形色色的相邻学科，批评家必须在保证自己的独立性的前题下与它们发生联系。他可能想知道关于自然科学的某些方面，但他不需要浪费时间去竭力仿效它们的方法。我读过一位哲学博士的一篇论文，他给恰代小说中所具有的阴郁悲观色彩的比例按顺序拉了一张单子，但是人们并不觉得那种程序应该受到鼓励。批评家可能想知道关于社会科学的某些内容，但是并不存在像对文学进行社会学的"探讨"这样的东西。没有理由不让社会学家去研究文学资料，不过他即使去研究的话，往往也不会判断是文学批评的无法兑现的诺言，而每一种新的批评流行风气，例如当前流行的精细的修辞分析等是以这样一种信念为伴，即认为批评终于发明了一种用以区分优秀作品与欠优秀作品的确定的技术。但是，结果总是证明这不过是艺术趣味的变异史所造成的幻觉。价值判断是在文学研究的基础上建立起来的，而文学研究却从来不能建立在价值判断的基础上。我们说莎士比亚是在十七世纪进行创作的一批英国剧作家中的一个，也是世界上最伟大的诗人之一。前一分句是一个事实的陈述，后一分句则是一个价值判断，它被如此普遍地接受，以至于也被看作事实的陈述。但其实这并不是一个事实的陈述，它仍然是一个价值判断，而系统批评绝不能成为它的附庸。

价值判断有两种类型，即比较的和肯定的。建立在比较价值上的批评又根据艺术品是被看作一个产品还是一个所属品而分为两个主要部分。前者发展了传记式批评（biographical criticism），使艺术品主要与写作它的人发生联系。后者我们可称之为感情式批评（tropical criticism）主要涉及当代的读者。传记式

批评主要涉及把伟大性和个人权威作比较问题，它把诗看作创作者的雄辩术，当它发现在诗作背后有一个明确的，最好是英雄式的人格时，它就具有最大的安全感。如果它找不到这样一个人格，它可以试着根据修辞的外壳设计出一个来，就像卡莱尔（Carlyle）[1]在他论莎士比亚的文章中把他设计成一个“英雄”诗人那样。与此相比，感情式批评多涉及对风格和技巧的比较，涉及意义的复杂性和比喻象征的同化作用。它倾向于嫌弃和贬低雄辩的诗人，而几乎根本不涉及英雄的人格。以上两种基本上是批评的修辞形式，一个是涉及说服性演说的修辞，另一个是涉及语辞装饰性的修辞，可是每一种都不信任另一种类的修辞。

修辞的价值判断与种种社会价值密切相联，而且通常通过道德隐喻的海关而变得更为清晰：如诚挚、经济、微妙、朴实，如此等等。但是由于诗学尚不发达，把修辞不合逻辑地扩展到文学理论中就造成了一种错误。那种精选的传统[2]就是这种错误的一贯的印记，它非常明显地表现在阿诺德的“试金石”理论中，根据这种理论我们由以试金石为代表的出于直觉的价值标准出发，把诗人按等级排列成一种系统。传记式批评家和感情式批评家在实践上都是通过衡量诗行来比较诗人（这不是什么新的发明，阿里斯托芬在《蛙》中就嘲笑过这种作法），其目的主要在于否认那些自己所不喜欢的诗人具有第一流的资格。

① 托·卡莱尔（1795--1881），英国著名史论家、散文作家，有《论英雄与英雄崇拜》（1841）等论著。——译注

② 指精选某些作品或作家为典范，以此评判其他作品或作家的那种批评。—译注

然而，当我们观察阿诺德的试金石技术的时候，对于他动机的某种疑问就出现了。《暴风雨》中的诗行“在黑暗的背后和时间的深渊中”，可以作为很好的试金石的诗行。但是人们会觉得“一个裁缝或许会迎合她的心意”这行诗就成不了试金石，虽然它同样是莎士比亚的，而且在同一剧作中也是同样重要的。(此类批评的一个极端形式甚至会否定这行诗，坚持认为这行诗是被一个粗俗的雇用文人篡改过的。)有一些原则显然在这里起作用，它比纯粹的有关剧作的批评经验更具有高度的精选倾向性。

阿诺德所提出的“高雅庄重”(high seriousness)论明显地与认为史诗和悲剧是许多文学形式中的贵族这一观点紧密相关的，因为它们涉及统治阶级的人物并要求高雅得体的风格。他心目中的所有的第一流(Class One)试金石皆来自史诗和悲剧，或需由史诗和悲剧的标准来加以判断。他把乔叟和彭斯贬到二流水平，这似乎是受这样一种感情的影响，即喜剧和讽刺应该各得其所，就像它们所象征的道德标准和社会阶层一样。我们不能不开始怀疑，这种文学的价值判断不过就是社会价值判断的投射。阿诺德为什么想给诗人排队？他说，我们提高了能跻身于第一流水平作家的标准，相应地我们对那些处在一流水平的诗人的敬佩也增加了。这显然是废话，我们必须进一步看看。他说，“在诗歌中，优秀和低劣的分别……具有最高的重要性……因为它决定诗歌的重要的命运。”当我们读到这些话的时候，便开始得到一个线索。我们看到阿诺德试图从诗歌中创造出一种新的圣经教义，以此来作为他想让文化取代宗教的那些社会原则的向导。

把批评当作一种社会态度的应用的做法是我们称为批评中动力真空所造成的一个相当自然的结果。一个系统的研究应交替于归纳的经验与演绎的原则之间。在批评中，修辞分析提供了一些归纳，而诗学，批评理论，相应地应该是演绎。如果没有什么诗学，批评家则退回到他作为一个社会的人的存在而形成的偏见中去了。因为偏见只是不适当的演绎推理，而头脑中的偏见其大前题往往像冰山一样是大部分浸在水里的。

要发现阿诺德的偏见是不困难的，因为他的观点标有日期。而当“高雅庄重”变成了“成熟”的时候，或者变为其它某种最近的批评修辞的强大的劝说者的时候，就比较困难了。当一个人到荒岛去带什么书这个老问题出现在室内游戏中的时候，当到了声称已构成民主价值的圣经教义的豪华的图书馆的时候，就更加困难了。修辞价值判断通常转化为合适得体(decorum)的问题，而合适的中心概念是区分高雅、口庸和低劣的风格之间的不同。这些风格由社会的阶级结构所暗示，而批评，如果不是摈弃文学经验的一半事实的话，显然不得不从一个理想的无阶级的社会的立场来看待艺术。当阿诺德说“文化寻求摆脱阶级”时，也就是指出了这一点。在文学中每一种有意确立起来的价值等级，就我所知是以一种隐藏的社会、道德或智力的对比为基础的。不论这种类比是保守的还是浪漫的——是像阿诺德那样的，还是激进的，拼命地把喜剧、讽刺和散文及理性的价值抬高——像肖伯纳那样的，都是如此。轻视某些作家的传达力量的各种借口，诸如说他们晦涩或猥亵或虚无或反动或别的什么，可以看出基本上是那些特有的合适得体观念的占优势的社会或知识阶级的感情的伪装，而这些观念或

者被坚持或者受到挑战。这些社会的固执观念在不断变化，好像在一盏灯面前不断翻动的扇子；这种变化鼓舞了一种信念：后人最终必能发现艺术的全部真相。

因此，对传统的一种精选的方法总是或此或彼地有某种超批评的伏线隐藏其间。此种方法不是把整个文学看成是研究的基础，而是把某一种传统（或者，当然是“这个”传统）从其间抽象出来，并将其附着在当代的社会价值上，然后常常当作文献用来证明那些价值。对此点尚心存犹豫的读者不妨尝试一下如下的练习。随便挑出三个伟大名字，列出可能提升和降格的八种组合（在一个简化了的，或两个等级的基础上）并依次为每一个辩护。如果挑拣出的三个名字是莎士比亚、弥尔顿和雪莱，那么议论的顺序将是：

1、贬低雪莱，其根据是与他人相比，他在技巧和思想深度上不成熟。

2、贬低弥尔顿，其根据是，他的宗教蒙昧主义和沉重的教条内容损伤了他言谈的自然性。

3、贬低莎士比亚，其根据是，他超脱于思想，这使他的戏剧成为生活的一种反映，而不是改善生活的一种创造性尝试。

4、抬高莎士比亚，其根据是，他保留了诗的想象的完整性，这种完整性在别人那里被说教方式弄模糊了。

5、抬高弥尔顿，其根据是，他对信仰的最高神秘性的洞察使他高于莎士比亚的不变的世俗味和雪莱的缺乏经验。

6、抬高雪莱，其根据是，他对自由的热爱，比起接受陈腐的社会或宗教价值的诗人们来，他更直接地说出了现代人的心声。

7、抬高所有这三个人（因为这是一种特殊的风格，我们可称之为狂放恣肆的风格，应被采用。）

8、贬低所有的三个人，根据在于若按法国的或古希腊古罗马的或中国的标准来衡量，这些英国的天才们总显得杂乱无章。

读者可能会同情这些可以称为“立场”中的某几个，而不太同情另外几个，并被诱导到认为其中之一必定是正确的，或者认为决定哪一个正确的这是十分重要的。但是在完成他的作业之前，他将会认识到整个过程是由一位道德检察官所怂恿的一种焦虑神经病，是完全缺乏内容的。当然，除了道德家们，还有些诗人只把其他某些看来像他们自己的诗人看作是真正的诗人，有些批评家则喜欢对标为“弥尔顿”或“雪莱”的玩具士兵发起宗教的、反宗教的或政治的战役，胜过喜欢研究诗歌；还有些学子则自有种种急迫的理由来尽可能地把文学当作教诲来阅读，正像他们也有不少浮皮潦草的阅读一样。但是即使所有这些加在一起仍然构不成批评。

所以，那些从外部应用于批评的社会辩证法，就批评内部(within criticism)而言，就是伪辩证法，或伪修辞。纵然如此，仍有必要来尝试一下界定批评的真正的辩证法。在这一层面上，传记式批评家应变为历史批评家。他要从英雄崇拜进而发展为对文学经验的全面的、一视同仁的接受，“在他的领域内”他应有兴趣去阅读所有一切作品。然而，从一种纯粹的历史观点出发，文化现象应在没有当代观念的干扰下按照它们自己的来龙去脉去阅读。我们研究文化现象如同我们研究星星，观察它们的相互关系，但并不向它们走近。因此，历史批评家还需要由来自感情式批评的相应的活动来补充。

我们可称此种感情式批评为伦理批评，但我们不把伦理道德解释成社会事实与先定的价值之间的修辞比较，而解释成社会实存的意识。作为一种批评的类型，这种批评应是文化在社会中的实际存在的感官。这样，伦理批评把艺术当成从过去到现在的交流工具，并以对过去文化的全部的和共时的把握的观念为基础。若忽视历史的批评而独尊伦理批评，将导致把所有的文化现象（不顾它们原有的特征）天真地翻译成我们今天的术语。作为与历史批评相对应的一方，伦理批评应被设计用来表达所有艺术在当代的影响，而不是仅去选择某一种传统。每一种新的批评风尚增强了对某些诗人的欣赏程度，而同时又贬低了其它一些诗人，例如近二十五年来对玄学派诗人兴趣的增强的同时却贬低了浪漫派。在伦理批评的层面上，我们可以看到欣赏程度的每一步提高都是正确的，而减退则都是错误的：反对某些事物并不是批评的任务，批评应显示出稳步地向着一视同仁的宽宏大度进展。奥斯卡·王尔德（Oscar Wilde）[①]说，只有拍卖商可以同等地欣赏所有种类的艺术；他说这话时当然是心里想着社会批评家的，但是把文化宝藏交给想要它们的人的手中，这本来就是社会批评家的任务，在很大程度上也是拍卖商的任务。对社会批评家来说是如此，对学者式的批评家来说何尝不是如此。

那么，批评的辩证的轴心，其一极是全面地接受文学资料，另一极是全面地接受那些资料的潜在价值。这是文化和文理知识的实际层面，这是通过学习以丰富生活，在其间学术的系统

① 王尔德（1854—1900），英国唯美主义作家、诗人。——译注

地进步与艺术趣味和理解力的系统地提高相应相成。在这一层面上，没有故作惊人判决的野心，也没有因缺乏明断而造成有害的结果，因此也不会让批评家这个词成为一个有知识的泼妇的同义词。这种对于价值的比较性评估真正是合逻辑的推理，这逻辑并不过分张扬却十分有效，因为它来自批评的实践，而不是为表现一些原则在指导着实践。批评家会很快地发现，并且经常发现，弥尔顿是一位较布莱克莫尔（Blackmore）[1]更值得研究的和更富于内蕴的诗人。然而此类事实越明显，批评家便越不想浪费时间去赘述。因为赘述此类事无非只会说明，任何一种受想要确定它或证明它的欲望所支配的批评，只不过是艺术趣味变迁史中的又一个旁证。在过去的文化中无疑有很多这样的文献，它们对现在常常只有微不足道的价值。但是，即使以全部批评经验为基础，值得重新加以发掘的艺术和不值得再去发掘的艺术之间的区别，还是不能从理论上阐述清楚。诗人中有不少的灰姑娘，有不少是从一栋时髦的楼房中被摈弃的石头，但它们却已成为相邻墙角的顶端。

就被观察到的现象总是具有种种定式这一意义上讲，也许在批评程序中的种种规则，文学实践的种种规律，诸如此类的事是存在的。然而批评家在道德训诫的意义上发现规则或规律的所有努力——告诉艺术家他应该做什么，或做了什么，或如何做一个真正的艺术家——都失败了。雪莱说，“诗歌，与那类申明要管制和限制其力量的那类艺术不能共存。”这种艺术本不存在，它从来没有出现过。用服从和价值判断来取代平等协调

---

[1] 理查德·布莱克莫尔（1825—1900），英国作家。

和描述，用“所有的诗人应该如何”来取代“一些诗人作了些什么”，只是所有有关的事实尚未被充分考虑到的一个标志。在批评的陈述中，在谓语中加“必须”或“应该”之类字眼不是卖弄学问，就是同义反复，其区别只在于它们是否被认真对待。一个戏剧批评家可能会说，“所有剧作必须行动一致。”如果他是一个学究，他就会试着以特殊的术语来给行动一致下定义。但是创造力是变化万千的，他迟早会发现他自己又在断言，某个完全值得尊敬的剧作家，其剧作的舞台效果已被反复证明甚佳，却没有显示出他所界定的那种行动一致，归根结蒂就是该作家根本就没有写他所认为的那种剧本。企图以较为自由的或较为谨慎的精神应用这些原则的批评家，将不得不很快地在这一点上拓宽他的概念，于是那句话就变成：“所有具有行动一致的剧本必须行动一致”，或者，更简单和更普通地说，“一切优秀剧作必定是优秀的。”当然他不会说得那么露骨，也许他还要千方百计掩盖他所要说的事实。

简言之，批评和美学，一般地说，必须学习做伦理学已经做过的事。有一段时间，伦理学采用简单的形式，比较人们实际所做的和他们应该做的，后者便是众所周知的善。所谓“善”(good)不可避免地会显示出就是书的作者所习惯的那些事和他所处的社会所认可赞许的那些事。现在的伦理作家，虽然他们仍然坚持种种价值，却倾向于用一种全然不同的态度看待其问题。但是在伦理学中完全过时了的这一程序在关于美学问题的著作家中间仍然流行。把他偶而喜欢的什么断定为真正的艺术，并据此把他所不喜欢的排除在真正艺术之外，这种事批评家依然是做得出来的。此类论断像所有的循环论证一样具有

不容置辩的大便利，但可惜它只是影子，而不是实体。

让我们把关于谁比谁伟大的可厌比较放到一边去吧，因为甚至在我们感到有义务去支持它的时候，它们仍然只是没有结果的老生常谈。进行这样估价的此类批评家的真正关心的是诗歌的肯定价值，诗歌的完美，或者只能是诗歌的真实性，而不是去关心其作者的是否伟大。这样的批评所产生的直接的价值判断是出于人所共知的高尚艺术趣味，是出于要证明何者为艺术的热烈的心肠，是出于高度组织化的神经系统对诗歌的作用的经过精心培育的反应。没有清醒的批评家会试图贬低这种批评的重要性；然而，甚至在这里也存在一些需要提醒人们注意的暗礁。首先，相信高尚艺术趣味这样一种快捷的直觉肯定是迷信。高尚的趣味来自并发展于对文学的研究；其精确性产生于知识，但它本身并不生产知识。因此，任何批评家的高尚趣味即使准确入微也不能保证它在文学经验中的归纳推理的基础是恰当的。甚至在批评家学会把他的判断建立在文学经验之上，而不是建立在社会的、道德的、宗教的或个人的焦虑的基础上之后，也许仍然是如此。真诚的批评家总是不断地在他们的趣味中发现盲点：他们发现在自己尚不能意识到的情况下认可一种诗歌经验的有效的形式是可能的。

其次，肯定的价值判断基于一种直接的经验。这种经验是批评的中心，但却永远要从批评予以排除。[①]批评只有用批评的术语才能说明它，而那些术语却永远不能重获或包容原初的经

① 原话如此，其意思大体上是说，文学批评自然出之于直接经验，但又必须超越于直接经验。——译注

验。原初的经验就像对颜色的直接视觉，或对热或冷的直接感觉，从经验本身的观点来看，物理学是以完全无关的方式来“解释”的。然而，由于在艺术趣味和技巧的精心培育下，文学的经验，就像文学本身，是不能言传的。“如果我真的感到我的头顶被拿掉，”艾米丽·狄金森（Emily Dickinson）[①]说，“我知道这就是诗。”这种说法是完全健全的，但它只与作为经验的批评有关。文学阅读，就像福音中的祈祷者一样，应该走出批评的说话的世界，进入隐私的和秘密的文学存在之中。否则，阅读将不是一次真正的文学体验，而只不过是批评程式、记忆和偏见的反映而已。批评中心是那不可传达的经验的存在，这将永远使批评保持为一门艺术，只要批评家认识到批评来自这一存在却不能把它建筑于其上。

这样，尽管批评家趣味的正常发展是趋向更大的忍耐和宽容，但批评仍然作为知识是一回事，作为由艺术趣味所传达的价值判断则是另一回事。把直接的文学经验带进文学批评结构中的企图导致艺术趣味的发展史离开正路，这是已经提到过的。相反，把批评带进直接的经验的企图则将破坏这两者的完整性。直接的经验，即使它所关心的东西已经被千百次地阅读过，仍然力图使每一次都能成为一种新鲜的经验；但如果诗歌自身已由对诗歌的批评观点所取代，那么要达到此种程度显然是不可能的。在我看来，作为知识的批评应该不断有所进展，并且应该不拒绝任何东西以充实直接的经验，这意味着不管我本人的

---

① 狄金森（一译为狄更生，1830—1886），美国著名女诗人。其诗多写诗人在隐居中复杂的内心感受，艺术上富有独创性。 译注

看法怎样，批评都应异常愉快地对待所有已写出的作品。

最后，从直接的文学经验的不断的实践中发展而来的技巧是一种像弹钢琴似的特殊的技巧，它不像在大雨滂沱中欢唱那样的是对生活的基本态度的表达。批评家有一个主观的经验背景，这是由他的气质和他所接触的词语所构成的，这些词语包括报纸、广告、对话、电影和他在九岁时所读到的任何东西。他在对文学作出反应时有一种特别的技巧，然而文学却不是这种以私人的记忆、联想和武断的偏见为特征的主观背景，就像读出温度计的度数不等于在打哆嗦一样。再者，没有任何一个具有批评能力的人没有经历过在读某些作品时所产生的强烈的和深刻的快感，但同时对导致这种效果的作品本身却给予较低的评价。当然把主观的快感和对艺术的独特反应设想为一回事，或者认为两者是从同一回事中发展起来的，或最终会变成一回事，以这种设想为基础的批评理论和美学理论一定是存在的，且数以打计。然而，任何一个没有遭受晚期偏执狂影响的有教养的人都懂得它们总是有所区别的。或者说，理想的价值可能与实际的价值是很不一样的。一个批评家或许会花上写一篇论文、一本书、或甚至一生的时间来研究某种他坦率地承认是三流水平的东西，只是因为它与他认为是值得地为之去劳神的其它一些事联系在一起的。我所知道的任何批评理论都没有对由最普通的批评实践所显示的不同的评价系统作过切合实际的描述。

现在我们已经以法的精神扰动了我们解释者的客厅，掀起了灰尘，今后只要有揭示问题的办法我们仍将这么做。指出我

的论辩是以第一人称复数写的几乎是没有必要的，同样没有必要指出它既是论辩也是自白。也很清楚，这类书只能提供给这样的读者，即他对书的意旨怀有足够多的同情心以至能够不计较（不是忽略而是高抬贵手的意思）给他留下的任何不适当的或干脆就是错误的印象。我相信，如果我们要等一位完全合格的批评家来对付这里这几篇文论的所从事的课题，我们将会等待很长时间。为了使这本书保持在可能写出和发表的限度内，我是按照演绎推理进行工作的，并对例证和说明进行了严格的挑选。虽说是演绎却又保持了相当的动机性方式，就我所知，本书中没有任何原则可称为完美的大前题以致能够排除例外和反面的例证。这类表达语如"正常地"、"通常地"、"经常地"或"一般来讲"在本书中随处可见。"这个怎么解释呢?"这类反对的理由，读者可以经常提出，但不一定能破坏基于集合的观察的陈述，还有许多如"你把这个摆在什么位置"之类的问题，目前的作者还是无法回答的。

还有，此书所具有的图表性质是有意为之的，是它的一个经过长期深思熟虑的、我不能为之道歉的特征。如同任何其它学科一样，批评中应有分类法的一个位置，它比把作家分等级排队这种看似斯文的做法更重要。许多批评家之所以对诗学中任何图表化的形式强烈地反感，是因为不能对作为一种知识体的批评和直接的文学经验加以区别，在直接的文学经验中，每一个行动都是独一无二的，在其间是没有分类法的位置的。在本书以后的章节中，不论何时出现图表化现象，并非图表形式本身有什么重要性，因为它可能只是我自己缺乏灵巧心机的结果。我预料并确实希望其中的大部分可能只是脚手架，在楼房

成形后就将移走。就留下的楼房部分就是属于对艺术的形式诸因素的系统研究。

《二十世纪欧美文论丛书》

文 略 特：文学论文选
瑞 恰 慈：文学批评原理
考德威尔：幻象和现实
弗　　莱：批评的剖析
卡　　勒：结构主义诗学
詹 姆 逊：语言的牢笼
　　　　　马克思主义与形式

朗　　松：方法、批评、文学史论集
瓦 莱 里：文艺杂谈
普鲁斯特：驳圣伯夫
戈 德 曼：隐蔽的上帝
巴什拉尔：梦的诗学
萨　　特：文学论文集
布　　莱：批评意识
热 奈 特：叙事话语、新叙事话语
托多罗夫：《文学概念》及其他
　　　　　巴赫金与对话理论

克 鲁 齐：美学和艺术哲学
埃　　科：符号学和语言哲学



《二十世纪欧美文论丛书》

弗洛伊德：文艺论文集
本 雅 明：经验与贫乏
施泰格尔：诗艺学的基本概论
阿多尔诺：美学理论
姚　　斯：审美经验与文学阐释学

弗 里 契：艺术社会学
卢纳察尔斯基：艺术及其最新形式
什克洛夫斯基：散文论
巴 赫 金：文学美学论文选
赫拉普钦科：文学论文集（自选集）

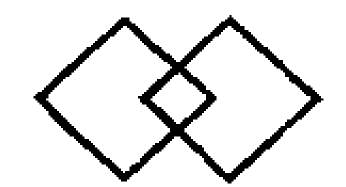
目　录

第三篇　原型批评：神话理论

第四篇　修辞批评：文类理论

第一篇[1]

历史批评：模式理论



[1] 原文为“第一篇随笔”(First Essay)。本书正文结构独特，不分章，而由四篇相对独立又有紧密联系的文学批评随笔组成。参见原作者的《前言》。——译注

引论：虚构型模式

在《诗学》的第二段，亚里斯多德谈到虚构作品（fiction）的种种区别，这些区别是由作品中人物的不同水准造成的。他说，在一些虚构作品中，人物比我们好，在另一些作品中，人物比我们坏，而还有些作品中的人物则与我们处于同一水平。这段话没有引起现代批评家们足够的注意，因为亚里斯多德强调好与坏的重要性似乎暗含着某种关于文学的狭隘的道德观念。然而亚里斯多德所用的“好”与“坏”这两个词是spoudaios和phaulos，它们还含有重与轻这样的比喻意义。在文学虚构作品中，由什么人物做什么事便构成了情节。这人物，如果是一个有个性的人的话，便是主人公（hero），他所做的什么事，或他能够做或应该做成却未完成的事，总是处于一定的水平上的，这水平是作者为他所假设的，也是读者合乎逻辑地所预期的。因此虚构作品可以分成若干类，不是从道德上，而是按主人公行动的力量，他的力量可能比我们的大或小，或大致相同。这样：

（1）如果在性质上既比其他人优越，也比其他人的环境优越，则主人公是神，关于他的故事是神话（myth），即在通常意义上关于神祇的故事。这种故事在文学中具有重要的地位，但

一般却被置于通常文学范畴之外。

（2）如果在一定程度上比其他人和他所处的环境优越，则主人公是浪漫故事（romance）[①]中的典型主人公，他的行动是出类拔萃的，但是仍被视为是人类一员。浪漫故事的主人公进入这样一种世界里：日常的自然规律多少被搁置一边，对我们常人来讲是不可思议的超凡的勇气和忍耐力，对浪漫英雄来说却是自然的，而那些具有魔力的武器，会说话的动物，吓人的妖魔和巫婆，具有奇特力量的护身符等，一旦浪漫故事的种种假设确定下来，它们就不会违反任何可能性的规律。在这里，我们从所谓神话移到了传说、民间故事、民间童话（marchen）以及它们的文学的分支和派生物的领域。

（3）如果虽在一定程度上比其他人优越，但无法超越他所处的自然环境，则主人公是一位领袖。他具有的权威、激情以及远比我们更强的表达力量，但他所作所为既得服从于社会评判，也得服从于自然规律。这是“高模仿”（high mimetic）模式的主人公，是大多数史诗和悲剧的主人公，基本上是亚里斯多德所考虑的那种主人公。

（4）如果既不比其他人优越，也不比他所处的环境优越，主人公就是我们中的一员：我们会对他的普通人性观念产生共鸣，并要求诗人同样具有我们在自己的经验中发现的种种可能性原则。我们这样做便得到了“低模仿”（low mimetic）模式的主人公，即大多数喜剧和现实主义小说的主人公。在这里“高”和

---

① romance 一词通译为“传奇”，或者译为“罗曼司”，但原著者在本书中特别强调该词同 romantic（浪漫的，浪漫派，浪漫主义式）、romantism（浪漫主义）等派生词在意义上的紧密联系，故这里姑译为“浪漫故事”。——译注

"低"并没有价值比较的含义，而只是纯粹是为了便于图解，恰如圣经批评家和英国圣公会所做的那样。在这一"低"水平上，要继续保持"主人公"(hero)这个词原有的含义就相当困难，而在前面几种模式中它的意义本来是比较确定的[1]，这种变化往往使作家为难。于是萨克雷不得不称《名利场》是一部没有主人公的小说。

(5) 如果某人比我们自己在能力和智力上低劣，从而使我们对其受奴役、遭挫折或荒唐可笑的境况有一种轻蔑的感觉，这样的主人公便属于"反讽的"模式。即使当读者感到自己处在或可能处在同一境况中的时候，也依然如此，因为读者是从一种有更多自由的标准去判断这种境况的。

从上述数项，我们可以看出，欧洲的虚构作品在过去的一千五百年间，其重点一直沿着上述五项的顺序下移。在中世纪以前，文学紧紧地依附于基督教的、古希腊古罗马后期的、凯尔特人的或条顿族的神话。如果基督教不是一种引进的神话，也不曾吸收许多异教的神话的话，那么西方文学的这一阶段就会更易于区分。在我们已知的此类形式的作品中，大部分已可归入浪漫故事的范畴。浪漫故事分为两种主要的形式：世俗的形式，涉及骑士制度和骑士游侠行为；宗教的形式，专写圣人的传说。两者都极大地依赖于对自然规律的不可思议的违抗，目的是提高故事的趣味性。直到文艺复兴时期对王子和朝臣的崇拜使高模仿模式突出起来，浪漫故事这种虚构作品统治文学的

[1] hero一词原义是英雄，而且特指男性英雄；作"主人公"解时，一般是指男性的正面主角。所以文中提到若主角正面性不强，或主角为妇女或小孩时，使用hero一词即有困难。——译注

地位才得以告终。高模仿模式的特征在戏剧体裁中，特别是悲剧和民族史诗中表现得最清楚。接着，一种新的中产阶级类型的文化把低模仿引进文学，它主宰了从笛福时期到十九世纪末的英国文学。在法国文学中，它的开端和结束都比英国大约早五十年。在过去的一百年间，则大部分严肃虚构作品与日俱增地倾向于采用反讽的模式。

某种同样的进程也可以在古希腊罗马等古典时代的文学中发现，只是表现为一种压缩了的形式。凡是在信仰一种具有神话性质的和多神论的宗教的地方，在那里被神化了的英雄们和具有神的血统的国王们有各式各样的化身，在那里"像神一样"这样一个形容词既能指宙斯也能用以指阿喀琉斯，凡是在这种地方就难以把神话、浪漫故事和高模仿截然区别开来。而在宗教就是神学并且把神性和人性区分得一清二楚的地方，则浪漫故事就能较为明确地划分出来，例如有关基督教骑士和圣徒们的传说，阿拉伯人的《天方夜谭》，以色列的关于法官和魔术预言家的故事等等。与此类似，在古希腊古罗马世界的后期，无力摆脱带有神性的领袖这一现象与低模仿和反讽模式的发育不全有很大关系，而这后两者的胚芽到古罗马的讽刺作品中才开始出现。同时高模仿模式的建立，那种始终注意自然法则的文学传统的发展，则是希腊文明的伟大功绩之一。而东方的虚构作品，就我所知，也是与神话的和浪漫故事的套式相去不远的。

我们在这里主要研究在西方文学中上述五个时代，而对古希腊古罗马时代的文学则只作为类比偶尔提到。在每一种模式中，对素朴文学与成熟文学加以区分将是有用的。"素朴"

（naive）这个词我是从席勒论述素朴的诗和感伤的诗一文中借用的，不过我用它意指初始的或通俗的文学，而在席勒那里，它的意思更像指古典文学。感伤的（sentimental）这个词在英语中本来也是指别的东西，但是我们在这里不得不另外赋予其它意义，是因为缺乏足够的真正的批评术语。我们把“感伤的”加上引号，用它来指后期对早期模式的再创造。这样，浪漫主义是浪漫故事的“感伤的”形式，而童话，总的来讲，是民间故事的“感伤的”形式。虚构作品还可以基本上划分为两类，即主人公与社会隔膜的一类和主人公与社会和谐的一类。这两类分别由“悲剧的”（tragic）和“喜剧的（comic）这两个词来表达，它们一般地是指情节的形态而言，而非单指两种戏剧形式。

悲剧虚构型模式

悲剧故事，当它们应用于神的时候，可称为狄俄倪索斯的(Dionysiac) 故事，即希腊神话中的酒神故事。这些故事讲的是神的死亡的事，像穿着涂了毒的衬衣，用柴堆烧死的赫克利斯；被酒神巴克科斯的狂女 (Bacchantes) 撕成碎片的俄耳甫斯 (Orpheus)；被火神罗基 (Loki) 的背叛行为所杀死的和平与光明之神巴尔德 (Balder)；还有在十字架上死去的基督，他临终前说："你为什么遗弃了我?" 这话表现了他身为一位神却被排拒于三位一体的神的社会之外的心情。

把神的死亡同秋天或黄昏联系起来的那种联想，在文学中并不必定意味着那位神就是植物神或太阳神，而只意味着这是一位会死的神，不管他属于哪一种类型。但是，由于神优于其他人和自然，一个神的死亡理所当然地包含着莎士比亚在长诗《维纳斯与阿多尼斯》(Venus and Adonis) 中所说的对自然的"庄严的同情"，在这里，"庄严"一词在语源上同仪式一词的含义有联系。罗斯金所说的"感情误置" (pathetic fallacy)[1] 情况若

---

1 英国作家罗斯金于1856年创用的一个批评术语，指那种把人类的感情赋

出现在由一位神充当情节的主人公的时候，就很难说是一种误置，例如《十字架之梦》(The Dream of the Rood）一诗的作者对我们说所有的生灵都在为基督之死而哭泣。当然，把人与自然在纯粹的想象中联系起来，永远不会是什么实际的误置，但是若在一部比较现实的虚构作品中使用“庄严的同情”，则表明作者试图赋予他的主人公以某种神话般的色彩。罗斯金所举的关于感情误置的例子是“悲惨的泡沫徐徐爬来”，出自金斯利(Kingsley）所作的关于一个女孩在潮水中被淹死的歌谣。如此这般形容泡沫给金斯利笔下的玛利带上一种淡淡的类似安德洛墨达（Andromeda）神话的色调[1]。

在浪漫故事中，存在着同样的对黄昏和落叶的联想，而其中的主人公仍然是位半神。在浪漫故事中，自然规律被搁置在一边，主人公的功绩具有个性鲜明的特点，这使自然在很大程度上局限于动物和植物的世界。主人公的大部分生活是与动物一起度过的，或者至少是与那些总是具有浪漫色彩的动物，如马、狗和猎鹰一起度过的，而森林则是浪漫故事的典型背景。主人公的死亡或被孤立因此具有一种出于自然的精灵的效果，激起一种最好称之为哀歌式的情绪。哀歌（elegiac）展示了一种尚

予无生命事物的写作手法。在罗斯金笔下，“感情误置”是个贬义词，因为他不赞成作家在强烈感情影响下向读者歪曲“事物的真实面貌”。但实际上拟人化是自古以来就普遍采用的文学手法，现在也依然在用，所以“感情误置”如今已成为一个不带贬义的中性词组。《十字架之梦》为一首古英语诗，其作者身份不详。——译注

[1] 安德洛墨达是希腊神话中的一位埃塞俄比亚公主，其母说她比海中女神还美，由此得罪海神，派海怪去报复；珀耳修斯杀死海怪，救出了安德洛墨达并与她结婚。安德洛墨达死后化为天上的仙女座。查·金斯利（1819—1875），英国作家。——译注

未被反讽所损害的英雄主义。贝奥武甫（Beowulf）之死是不可避免的，罗兰（Roland）之死出于背叛[1]，备受煎熬的圣徒之死则由于周围的恶意，这都具有极大的感情重要性，远甚于任何因过于自信或判断错误而造成的悲剧中所可能有的反讽的复合因素。因此，哀歌经常伴有广泛的、听天由命的、忧郁的情绪，或感于时光流逝，或为旧秩序之易位于新秩序而哀伤：不妨想一想贝奥武甫，他在临死时看着他面前的巨大石碑，那石碑所代表的历史时代已经消逝。在丁尼生的《亚瑟王之死》中，这同一种情绪得到了很好的把握，但采用的是一种后期的"感伤"形式。

就中心模仿或高模仿意义来讲，悲剧，也就是关于一位领袖的没落的虚构故事（他不得不没落，因为那是唯一的使领袖从其社会中被孤立出来的方法），是将英雄格调和反讽混在一起。在哀歌式的浪漫故事中，主人公的必死性基本上是一个自然的事实，是他作为人的标志。在高模仿悲剧中，它也是一个社会的和道德的事实。悲剧主人公必须具有适当的英雄身份，他的没落既是就他同社会的关系而言的，也是意味着自然规律的至高无上、不可违抗，在这两种意义上的互相对照而形成反讽。五世纪的雅典的悲剧，从莎士比亚到拉辛的十七世纪欧洲的悲剧，是悲剧发展的两种主要形式。两者都出现于一种特定的社会历史时期，在那时，贵族的权势正在迅速消失，但在意识形态上仍保有很大的影响。

---

[1] 贝奥武甫为古英格兰英雄史诗《贝奥武甫》（以8世纪的古英语写定）的主人公，罗兰为古法国英雄史诗《罗兰之歌》（现存十二世纪的手抄本）中的主人公。——译注

高模仿悲剧在五种悲剧模式中处于中心地位。它处于近似神的英雄主义和过于常人化的反讽这两者之正中间，传统的净化（catharsis）这个概念正显示出这类悲剧的特点。怜悯和恐惧这两个词可以看作这种悲剧的感情活动的两个总的方向，这种感情活动或朝向一个对象，或背向一个对象。朴素的浪漫故事，较接近如愿以偿的梦，趋向于吸引同情并对读者而言是在内部交流感情[1]。由此浪漫故事的特征，是把怜悯和恐惧当成快感的一种形式来加以接受，而这两种感情在日常生活中本来是与痛苦相联系的。它使在一定距离之外的恐惧或恐怖变成了冒险；使近在身边的恐惧或恐怖变成了离奇（marvellous）；它把没有对象的恐惧或惊怕苦恼变成了默默的忧郁。它把在一定距离之外的怜悯或忧虑转变成骑士般救援的主题；它把近在身旁的怜悯或温柔变成温馨轻松的魅力；它把没有对象的怜悯（它不可名状，只是一种泛灵论，把大自然中的一切都视为有人情）变成创造性的梦幻。在成熟的浪漫故事中，形式方面的特征不太明显，特别是在悲剧性的浪漫故事中，不是离奇而是不可避免的死亡的主题在起作用，离奇则被迫退入背景之中。例如，在《罗密欧与朱丽叶》中，离奇只是在茂丘西奥（Mercutio）关于仙姑麦布女王的讲话中得以保存下来[2]。但是该剧的特色与其说接近于后来的悲剧，不如说它更接近于浪漫故事，因为其相反方向的

---

1 原文如此。原著者认为，文学作品的主人公及其周围的社会的关系为“内部”关系；作者与读者的关系则为“外部”关系。在这里是说，浪漫故事中的主人公都是出类拔萃的人，其水平远高于常人，故普通读者的感情只能“朝向”这个对象（被吸引），只能在故事内部交流感情，而无法联系读者自己的身世遭际作“外部交流”。——译注

2 见莎剧《罗密欧与朱丽叶》第一幕第四景。仙姑麦布女王是小仙子们的女王，她小如戒指上的宝石，专为人引入梦境。

净化作用的影响减弱[1]，可以说对主要人物们的反讽极少。

在高模仿的悲剧中，怜悯和恐惧各自变成了正面和负面的道德判断，此种道德判断与悲剧有关，却并非它的中心。我们怜悯苔丝德蒙娜，害怕伊阿古，但悲剧中心人物是奥瑟罗，我们对他的感情是复杂的。在悲剧主人公身上所发生的称为悲剧的那种特定的事件与其道德状况并无多大关系。如果这种悲剧确实与他之所作所为有因果联系的话，那么在一般情况下，这也是由于其行动的必然结果，而并非由这一行动的道德内涵所决定的。因此，悲剧中的相悖之处在于它既调动怜悯和恐惧，同时又排除它们。亚里斯多德所说的悲剧错误（hamartia）或"缺陷"，不一定是不道德的行为，而是轻微得多的道德弱点：可能只是一个坚强的人物处于一种难以防卫的地位上而已，如莎剧《李尔王》中的考地利亚（Cordelia）。这种不易防卫的地位通常是领袖所处的位置，在这个位置上，人物是非凡的，但同时也是孤立的，它给我们提供了那种悲剧所特有的不可避免性和前后不一致性的奇怪混杂。这种在领袖身上所出现悲剧错误的原则在素朴的高模仿悲剧中表现得更为清楚，例如以命运轮回为主题的《地方行政官的镜子》（The Mirror for Magistrate）以及类似的其它故事集。

在低模仿悲剧中，怜悯和恐惧既没有被清除，也没有被吸引从而转化为快感，而是像哀伤感那样在外部交流[2]。事实上，

[1] 原文如此。"相反方向"的净化指读者的同情"背向"作品中的主要人物，即"反讽"。——译注

[2] 原文如此，因低模仿悲剧中的主人公是平常人，故能激起普通读者联想到自己的遭际身世，这便是感情的"外部交流"。——译注

"哀伤的"（sensational）一词如果不让它带有价值判断方面的贬义，则在文学批评中是很有用处的。用以描述低模仿悲剧或家庭悲剧的最好的词也许是哀婉剧（Pathos），哀婉与含泪的哀伤反应有着紧密的联系。哀婉剧所表现的主人公由于有一种能引起我们同情的弱点而遭到孤立，其所以能引起同情是因为与我们的经验处在同一水平上。虽说是主人公（hero），但哀婉剧的中心人物却经常是一位妇女或一个孩子（或两者，如在小爱娃和小耐尔死去时的场景中）[1]，我们可以在英语低模仿小说中开列出一长串悲惨的女性牺牲者的名单，从克莱丽莎·哈劳（Clarissa Harlowe）[2]到哈代的苔丝和詹姆斯的戴茜·密勒。我们注意到，悲剧中可能有一大群人死亡，而哀婉剧通常集中在一个人物身上，这部分原因是低模仿社会的个性化强度较大。

还有，与高模仿悲剧形成对比的是，哀婉剧因牺牲者的默默无言得到了加强。一只动物的死亡通常是悲惨的，在现代美国文学中频繁出现的有缺陷的智力灾难也是悲惨的。华滋华斯，作为一个低模仿艺术家是我们的哀婉艺术大师之一，他让他作品中的水手的母亲以一种死气沉沉、悒悒不欢而且荒唐不经的风格谈她如何努力地抢救她儿子的衣服和"其它财物"　　或者他宁可这样写，也不愿糟糕的评论逼着他把他的诗给糟蹋了。哀婉是一种阴森森的感情，某些表达上的失误，不管是真实的还是有意模拟的，正是其别具一格之处。它将永远留下一首凄

1　英文中的"hero"一词一般只指男性正面主人公，通常不包括女性和孩子。——译注

2　克莱丽莎是英国小说家理查生（1689—1761）的代表作《克莱丽莎·哈劳》中的悲剧女主人公，为善良弱女，先被迫嫁富人，后又落入花花公子之手，终被折磨而死。——译注

切动人的葬礼般的哀歌，任其四处飘荡，犹如斯威夫特之追忆斯苔拉（Stella）。严格意义上的哀婉剧常常人为地唤起自怜，或激起眼泪。低模仿中恐怖戏也具有哀伤味，但它与哀婉剧相反。在这一传统中的可怕的人物，例如希思克利夫（Heathcliff）、西蒙·莱格里（Simon Legree）以及狄更斯笔下的恶棍们一般是残忍的人物，与柔弱而具有德性的某些人物形成强烈对比，后者一般是前者淫威下的无望的牺牲品。

哀婉艺术的基本思想是将与我们处在同一水平上的个体从一个社会团体中排除出去，而这个个体则努力想使自己属于这个社会团体。因此，成熟的哀婉艺术的主要传统是研究被孤立的心灵，是讲这样一种故事，即一个像我们自己一样的人怎样被内心和外部世界之间的冲突、被想象的现实和由社会舆论所建立的那种现实之间的冲突所分裂。这种悲剧可能同追求在世界上飞黄腾达的狂热或着迷有关，巴尔扎克的作品便往往如此，这是低模仿中心模式，正好同关于领袖没落的虚构作品相对应。或者，它可能谈到内心和外界生活的冲突，如《包法利夫人》和《吉姆爷》，或写到不可动摇的道德对经历的影响，如麦尔维尔的《皮埃尔》和易卜生的《布兰德》。这里面所涉及的那类人物，我们可用希腊词阿拉松（alazon）来称呼，意思是名实不符者，即装作或竭力想做远远超过他本身的某种人。这种名实不符者最流行的类型是吹牛的士兵（miles gloriosus）和学究式的怪人或迷了心窍的哲学家。

我们最熟悉的此类角色是出现在喜剧中的，我们只能从外部去观察他们，我们看到的仅是他们在社会中戴上的面具。但是名实不符也可能是悲剧主人公的一个方面：在帖木儿身上，甚

至奥瑟罗身上都有吹牛的士兵痕迹，这是不会错的，正如在浮士德和哈姆雷特身上也有迷了心窍的哲学家的痕迹一样。在戏剧这种媒介中想要从内心着手来研究迷了心窍的人，或者即使是研究伪君子，都是非常困难的；即使是答尔丢夫[1]，就其戏剧功能而言，与其说是对其伪善的一种研究，不如说是在揭示其寄生性。要去分析鬼迷心窍这样的事，最自然莫过于运用散文小说体裁，或一种半戏剧方式如勃朗宁式的独白等。康拉德的吉姆爷是吹牛的士兵的直系后裔，肖伯纳的塞吉厄斯（Sergius）或辛格（Synge）式的花花公子也属于同一家族，他们是戏剧或喜剧环境中的相似类型，纵然就其技巧和态度而言还是各有区别的。当然，也很可能有自己把自己估价为名实不符者的：例如哥特式恐怖小说的创作者笔下的不可思议的阴郁的主人公，他们眼神狂野而锐利，以及暗示他们热衷于犯罪的阴沉等。其结果，此类作品与其说是悲剧，不如说通常是一种情节剧，可以把它界定为没有幽默的喜剧。在此种情况下，人们在观察那种鬼迷心窍的情形时，用恐惧代替怜悯；因为鬼迷心窍采取了一种肆无忌惮的任性的形式，它驱使在它控制下的人超出正常的人性限度。最明白的例子之一是希思克利夫，他迷恋死亡以至变成了贪婪的吸血鬼。还有许多别的人物，从康拉德的库尔茨（Kurtz）到流行小说中的疯狂的科学家们也都属于此种类型。

我们在亚里斯多德的《伦理学》中遇到了反讽（irony）的概念。在那里，反讽者（eiron）的意思是自己贬斥自己的人，与名实不符者相对。这种自贬的人都使自己无可辩驳地成为艺术

---

[1] 莫里哀《伪君子》中的伪君子的名字。——译注

家，虽然亚里斯多德并不赞成这种人，但这种人无疑是命中注定的艺术家，正像名实不符者是他的一个命中注定的牺牲品一样。这样，反讽这个词就意味着一种揭示人表里不一的技巧，这是文学中最普通的技巧，以尽量少的话包含尽可能多的意思，或者从更为一般的意义来讲，是一种回避直接陈述或防止意义直露的用词造句的程式。（我没有在任何生僻的意义上使用反讽的这个词，我是在探究它的某些内涵。）

因此，反讽虚构作品的作者贬斥自己，就像苏格拉底，假装一无所知，自然他是采取讽刺调子的。此种方法的基础是完全客观和避开所有的明确的道德判断。因此，反讽艺术并不产生怜悯和恐惧，它们只是读者从艺术中所获得的一种反应。当我们试图这样把反讽剥离出来的时候，我们发现它似乎不外就是诗人的这样的态度，即一种不带感情的文学形式结构，排除一切武断的因素，不管是暗示出来的还是直接表达出来的。反讽作为一种模式出自低模仿；它发现生活是什么样子便把它表现为什么样子。反讽家在不作道德判断的情况下讲故事，且所讲的不是客体而是其主体[1]。反讽一般是一种成熟的艺术模式，但也有素朴的反讽，两者的主要区别在于：素朴的反讽者把注意力引到了他正在讽刺的事实上，而成熟的反讽只是陈述，让读者自己加上讽刺的调子。柯勒律治注意到笛福的一种讽刺性的评论，他指出，笛福善于把同样一些普通的、一目了然的词

---

1 "客体（object）"和"主体（subject）"皆指作品中的人物。人物是客体，即人物要受作者支配，带有作者的感情色彩；人物是主体，即人物是自己在主动地行动，作者不去支配他，不带有作者的感情色彩。要注意这里的"主体"概念，与我国一般文艺批评论著中同一词的内涵（我们一般用以指作者自己）很不相同。——译注

变成精微的反讽，办法只是简单地使用一点斜体字、破折号、惊叹号以及其它一些足以使人意识到反讽的符号，加以强调而已。

这样，悲剧的反讽就成了只是对悲剧性的孤独的研究，这样说当然是排除了在某种程度上也在所有其它模式中都存在的特殊情况。其主人公不一定有什么悲剧错误或不幸的鬼迷心窍；他只是某种从社会中被孤立出来的人。这样，悲剧反讽的中心原则是，主人公不管遇到什么样不寻常的事都应该在结果上与他的性格不协调。悲剧是可以理解的，这意思并不是指它投合某种合宜的道德，而是指亚里斯多德在讲到悲剧情节的基本要素是发现（discovery）或承认（recognition）时他所想的那种意思。悲剧是可以理解的，因为其灾难表面上是同其情境有密切关系的。反讽将武断任性、牺牲者的不幸、被偶然性或被命运所捉弄、以及罪不当罚等感觉从造成悲剧的情境中剥离出去。如果存在一个原因足以挑选他去遭受灾难，那也是一个不充分的原因，这与其说是答案还不如说它只会引起更多的反对。

这样，一个典型的或偶然成为牺牲品的形象，正如他在反讽的调子中被深化一样，他在家庭悲剧中则开始被定型。我们可以称这种典型的牺牲者为替罪羊（pharmakos 或 scapegoat）。我们所遇到的替罪羊式的人物，有霍桑的希斯特·普利恩（Hester Prynne），麦尔维尔的比利·巴德（Billy Budd），哈代的苔丝，《黛洛维夫人》中的塞普蒂默斯（Septimus）[1]，还有，在被迫害的犹太人和黑人的故事中、以及在因其天才而被资产阶级社会

---

1 《黛洛维夫人》是英国女作家弗·沃尔芙（1882—1941）于1925年出版的一部著名小说，塞普蒂默斯即其中一个人物，此人在战争中被炮弹震伤后精神失常，以致跳楼自尽。——译注

所摈弃的艺术家的故事中也有这类人。替罪羊既不是无辜的，也不是有罪的。说他无辜是指他所得到的报应远远超过他所做过的任何过失，好比登山运动员，他的喊声竟引来了一场雪崩。说他有罪则指他是有罪恶的社会的一个成员，或者他生活在一个不公正已成为存在本身无法回避的一部分的世界上。这两个事实并不是一起到来的，它们具有讽刺意味地保持着距离。简言之，替罪羊处在约伯（Job）的情境中。约伯能为自己辩护，反对控告他做了某种造成他的灾难的事，这种灾难在道德上是可以理解的；然而只要他的辩护获得了成功，那么这种灾难却变得在道德上不可理解的了[1]。

这样，在悲剧中不协调性和不可避免性是结合在一起的，把它们分割开来就成了反讽的对立两极。在一极上是对人类生活的不可避免性的反讽。比如，在卡夫卡的《审判》中，主人公身上所发生的并不是他所做的事的结果，而是因为他是一个"过于人性化"的人的结果。不可避免性反讽的原型是亚当，人性处于死刑判决之下。在另一极是对人类生活的不协调性的反讽，在这种生活中，所有把罪过转嫁给一位牺牲者的企图却都造成那位牺牲者某种无辜的尊严。不协调性反讽的原型是基督，他是一个从人类社会中被排挤出去的完全无辜的牺牲者。在这两者之间是悲剧的中心人物，他是人，但具有英雄身份，这身份常暗含有神性。他的原型是普罗米修斯，他是个不朽的巨人，因为与人类友善被众神所摈弃。《约伯记》并不是普罗米修斯类

1. 故事见《旧约·约伯记》。约伯富有且乐善好施，忠于上帝。撒旦对上帝说，约伯若穷困遭祸，必不再为善和尽忠。上帝为考验约伯，果然叫他遭受种种苦难，甚至家破人亡。约伯哭诉自己受罚甚冤，然终不变心。——译注

型的悲剧，而是一个悲剧性的反讽，其中表现出神性和人性互相作用的辩证法。通过证明他自己是上帝的牺牲品，约伯努力使自己成为普罗米修斯式的悲剧人物，但他没有成功。

这些实例可以帮助我们解释某些在现代文学中令人迷惑的事实。反讽本来起源于低模仿：它始于现实主义和不动感情的观察。但从这点出发，它在照直地走向神话，而且其中已经隐约地重新显现出牺牲仪式和将死的神的轮廓。我们的上述五个模式的演进明显地构成了一个圆圈，在反讽中神话的重现，这在卡夫卡和乔伊斯那里表现得特别明显。从某种观点看，卡夫卡的作品可以说构成了对《约伯记》的一系列评论，其中当代的悲剧反讽的一般类型，犹太人，艺术家，普通人和卓别林式的忧郁的丑角，都可以找到，而在乔伊斯的谢姆（Shem）身上，上述因素的大多数则交汇在一起，并以喜剧的形式出现。反讽神话在别的场合也随处可见，反讽文学的许多特征如果没有反讽神话便变得不易理解。亨利·詹姆斯主要是从十九世纪的现实主义者和自然主义者那里学到技艺的，如果我们纯粹用低模仿标准来判断，他写的故事如《死者的祭坛》（The Altar of the Dead）我们便不得不认为是由一连串不可能的巧合、不合适的动机和没有结果的决心构成的。当我们把它看作反讽的神话，看作是关于一个人的神祇怎样变成另一个人的替罪羊的故事的时候，其结构就成为简单和有逻辑的了。

喜剧虚构型模式

喜剧的主题是社会的整体化，它通常采取社会接纳一个中心人物的形式。与狄俄倪索斯酒神的死亡相对应的神话喜剧是阿波罗，这是关于一个英雄怎样被一个神的社会所接纳的故事。在古希腊古罗马文学中，接纳的主题构成赫耳枯勒斯(Hercules)、墨丘利（Mercury）和其他要经过考验才准入门的神的故事的部分内容；而在基督教文学中，这便是拯救的主题，或者以一种更为集中的形式所表现的升天主题：即但丁《神曲》结尾处的喜剧。与哀歌相对应的浪漫喜剧的模式最好称之为牧歌，其主要的媒介是田园。由于喜剧的特定社会趣味，牧歌不等于翻了个的哀歌，但它仍保留着逃离社会的主题，把农村或边疆的简朴生活理想化（现代通俗文学的田园生活是西部故事)。我们所看到的在哀歌中对动植物界的密切关系重新出现在牧歌里的羊群和愉快的牧场之中（或是牛群和农场之中)，同时与神话的自然的联系也重新出现、神话意象犹如在《圣经》中那样，经常服务于拯救的主题。

阿里斯托芬的旧喜剧是高模仿喜剧最明显的例子。米南德

的新喜剧则与低模仿较为接近。这种低模仿的套式[1]，经过普劳图斯和泰伦斯，下传到文艺复兴时期，于是就一直存在着一种把社会喜剧当成最低的低模仿的偏见。在阿里斯托芬那里，通常有一个中心人物，在强大的对立面的利齿下建立起他（或她）自己的社会，把所有妨害他或剥削他的人一个接一个地赶走，最后以英雄的凯旋告终，还赢得几个情妇，有时他竟获得复活了的神的荣誉。我们注意到，正像在悲剧中有怜悯和恐惧的净化一样，在旧喜剧中也有相应的喜剧感情的净化，即同情和嘲笑。喜剧英雄将得到他的胜利，不管他之所做所为是明智还是愚蠢，是诚实还是恶劣。这样，旧喜剧就像其同时代的悲剧一样，是英雄的和反讽的混合。在阿里斯托芬的某些剧中，这一事实被剧作者竭力想把自己对主人公的看法写出来的强烈愿望部分地掩藏了，但是他最伟大的喜剧《鸟》却在喜剧英雄主义和喜剧反讽之间保持了一种精确的平衡。

新喜剧一般表现一对年轻男女之间的风流艳事，他们被某种反对力量，通常为父亲所阻挠，却由情节意想不到的转折而如愿以偿，这种转折就是亚里斯多德所谓的“发现”（discovery）的喜剧形式，比其相对应的悲剧斧凿之痕更多。在戏剧的开始，使主人公受到挫折的那种力量控制着剧中的社会，但是经过一场“发现”之后，男主人公变为富翁或女主人公变为可尊敬的淑女，舞台上的一个新的社会在男主人公和他的新

---

1 原文为formula，原义为公式、常套，在本书中也是“模式”的意思，但因我们已把mode译为模式，为加以区别故将此词译为“套式”。在本书中还有若干与mode同义或近义的词，也作相似的处理，如pattern译为“定式”，convention译为“程式”。——译注

娘周围形成了。喜剧的情节就这样向着把主人公接纳到对他本来就适合的社会中去发展的。主人公自身很少是一个很有趣的人物：为了遵守低模仿的要求使之合宜得体，他在德性方面当属一般，却需具有社交的吸引力。在莎士比亚戏剧中，还有在与莎剧极其相似的那些浪漫喜剧中，这些套式向着接近于高模仿的方向有所发展。在普罗斯珀罗（Prospero）这个人物身上，我们看到有点近似阿里斯托芬的一种技巧，即让中心人物来设计整个喜剧情节[1]。莎士比亚通常让压迫人的社会和理想的社会之间的斗争变成两种生存水准之间的斗争，他运用这种方法达到了他的高模仿模式，所谓压迫的社会指同我们自己的世界一样的或更糟的世界，而理想社会则是诱人的和牧歌式的。这一点以后我们将作更充分地探讨。

由于以上的原因，如家庭喜剧一类的较后期的虚构作品保留了在文艺复兴时期所使用的完全相同的种种程式（conventions）。家庭喜剧通常以灰姑娘的原型为基础，当帕米拉（Pamela）[2]的德性得到奖赏时，就发生了这样的事情：把一个同读者一样的个人接纳到两者都追求的社会中去，那是一个带着欢乐的结婚礼服和钞票的窸窣声走进去的社会。在这里，莎士比亚喜剧可以让八个或十个人（他们在戏剧中同样有趣）都结了婚，正像一个高模仿悲剧可能杀死相同数量的人一样。但在家庭喜剧中，那种关于性的力量的冗长描写则较为稀少。高模

---

1 普罗斯珀罗，莎士比亚戏剧《暴风雨》中的中心人物，为米兰公爵，全剧情节环绕此人物的祸福得失展开。——译注

2 英国小说家塞·理查生（1689—1761）的书信体小说《帕米拉》中的女主人公，是乡绅家的女仆，因坚守贞操和女德为人所尊重。——译注

仿喜剧和低模仿喜剧之间的主要区别在于：后者的结局较多地同社会上的向上爬有关。较为成熟的低模仿喜剧作家也同样采用成功故事的套式，但道德上经常暧昧不明，阿里斯托芬即是如此。在巴尔扎克或司汤达那里，一个聪明的和无情的恶棍可能获得像塞缪尔·斯迈尔斯（Samuel Smiles）和霍雷肖·阿尔杰笔下的有德性的主人公所获得的同等的成功[1]。这样，与名实不符者相对应的喜剧角色似乎是聪明的、可爱的、没有道德心的流浪汉小说（Picaresque）中的流浪汉（Picaro）。

研究反讽喜剧，我们必须从下列主题着手：从社会的视角把替罪羊驱赶出去。当我们看到琼生的伏尔蓬涅（Volpone）被判处关进地下甬道，夏洛克被剥夺了财富，答尔丢夫被送到监狱时，会唤起一种我们所期望感到的欣慰感。由于与上面提到过的反讽悲剧同样的原因，这样一种主题让人信服是很困难的，除非仅是几笔带过没有引起人们的注意。执著于对某位个人进行社会报复的主题（不管他可能是多么大的一个恶棍）只会使此人显得罪过较轻，而社会显得罪过较重。这对于那些力图同时取悦实际的观众和剧内的观众的人物来说尤其如此，他们是同“艺术家”这种悲剧主人公相对应的喜剧人物。拒不接纳令人逗笑的人物，不管他们是愚人、小丑、滑稽人还是白痴，可能是艺术中最厉害的反讽之一，犹如拒不接纳福斯塔夫，还有在卓别林的某些场景中也是那样。

在某些宗教的诗歌中，例如《天堂篇》的结尾，我们可以

---

[1] 斯迈尔斯（1812—1904），苏格兰新闻记者、传记作家。阿尔杰，见本书《前言》中的译注。——译注

看到文学有个上限，在这点上，对永恒世界的想象写得犹如亲临其境。在反讽喜剧中，我们又能看到艺术还有一个在实际生活中的下限。这是野蛮状态，这是这样一个世界，其中的喜剧是由把痛苦加在一个无依无助的牺牲者之上构成的，而悲剧则是由延长的痛苦构成的。反讽喜剧把我们带到替罪羊这种牺牲仪式中的人物那里，带到恶梦中，带到了那种汇集了我们的种种恐惧和仇恨的人的象征那里。如果我们处于艺术之外，这种象征就会成为实际存在，就像对黑人施以私刑，对犹太人实行大屠杀，把老妇人打成巫婆，或一群暴民把一个什么人随意糟蹋，例如莎剧《裘丽斯·凯撒》中的诗人辛纳（Cinna）便是这样的受害人。在阿里斯托芬笔下，反讽有时很接近民众的暴力，因为攻击的是个人：想一想人们被一出又一出戏所引起的那种轻松的笑，不外是嘲笑克里斯蒂尼（Cleisthenes）的好男色，或克里米缪斯（Cleonymus）的胆怯之类。在阿里斯托芬那里，替罪羊这个词干脆利落地是单指恶棍。在《云》的结尾处，诗人几乎在召唤一个私刑团体，去烧掉苏格拉底的房子，这可以说是文学中同悲剧反讽的最伟大的杰作之一、柏拉图的《自辩》（Apology）相对应的喜剧。

但是正是戏剧的因素把艺术和野蛮分隔开来。反讽喜剧的重要主题似乎是玩味用人做牺牲。甚至在笑的本身之中，某种不愉快感以至恐怖感的释放看来是非常重要的。我们在所有有大量听众在场的艺术形式中都能发现这种情形，戏剧是如此，游戏则更明显。我们还注意到玩味牺牲与牺牲仪式的任何历史遗迹都无关系，旧喜剧已说明了这一点。此类牺牲仪式的所有特征，如需有国王之子、装死、刽子手、替换牺牲品等等，在古

尔伯特（Gilbert）和沙利文（Sullivan）的《米卡陀》（Mikado）中要比在阿里斯托芬笔下远为明显[1]。当然，没有证据表明垒球是古代以人做牺牲的仪式的遗迹，但假设是这样的话，那么裁判员就同替罪羊处于同一地位：他是一个被抛弃的恶棍，一个比巴拉巴（Barabbas）更大的强盗[2]；他有邪恶的眼睛，败队的支持者们尖叫着让他死。可以说在戏剧中民众的感情在一个敞开的容器中沸腾，而在私刑中，施暴的民众却被密封在布莱克称之为道义美德的锅炉中。古代格斗场中的搏斗，观众有主宰那些叫他们开心的人的生死实权，戏剧就是对格斗场的模仿，它可能是最集中地体现其野蛮或恐怖的。

现在我们处在文学的反讽阶段，这一事实在很大程度上说明了侦探小说的流行，此类作品的套式是一个猎手怎样搜寻一个替罪羊并将其清除。侦探小说作为一种突出的低模仿，始于夏洛克·福尔摩斯时期，这种作品特别注意细节，使最单调的和最被忽视的日常生活琐事获得了神秘的和重大的意义。但是，我们若从这里再往前面走，我们就走向围绕着一具尸体的仪式性戏剧，在这种戏剧中，社会的判决犹豫不决，因为有一群嫌疑分子，到最后才把判决定在一个人身上。选择牺牲者是由命运所决定的，这种感觉非常强烈，因为于他不利的案情是有意安排的，只是看起来有理而已。如果案情真是不可避免的，就

1 威·吉尔伯特（1836—1911），英国幽默诗人及喜剧作家。亚瑟·西摩·沙利文（1812—1900），英国作曲家。《米卡陀》为上述两位艺术家合作创作之喜剧性歌剧。——译注

2 巴拉巴，《圣经》所载犹太一死囚之名，曾参与作乱杀人；后经祭司长等怂恿，民众要求赦免此人而处死耶稣。事见《新约·马可福音》第15章。——译注。

成为反讽悲剧，如《罪与罚》，拉斯柯尔尼科夫的罪行与他的性格如此交织在一起以致不存在任何“谁是凶手”的神秘问题。随着犯罪故事的残酷性日益增长（这种残酷性为形式的程式所支持，这种程式决定猎手在确信其嫌疑分子之一是凶手时是决不会失误的），侦探小说就开始和恐怖小说融合在一起了，而恐怖小说是情节剧的一种形式。在情节剧中，两个主题是重要的：一是德性对邪恶的胜利，二是把假定为观众所持有的道德观念理想化。在十分恐怖的情节剧中，我们已接近于正在搞私刑的暴民那样全然自以为是公正的，而就艺术而言，这种样子是通常的。

我们不得不说，所有形式的情节剧，特别是侦探小说，就其表现民众的暴力的合法化而言，可以说是警察国家的高明宣传（如果可能严肃地看待它们的话）。但是这似乎是不可能的。戏剧的保护墙仍然存在。严肃的情节剧很快与它自己的怜悯和恐惧纠缠在一起：它越是严肃，它就越可能被读者讽刺地看待，其怜悯被视为感伤的胡言乱语，而恐惧则被看成是故作聪明的庄严阴森。反讽喜剧的一极是承认素朴情节剧的荒诞性，或者至少，是承认素朴情节剧企图把社会的敌人确定为置身社会之外的人的荒诞性。与之相对立的另一极，则是真正的反讽喜剧或讽刺，它把社会的敌人确定为社会之内的人物。让我们从这个观点出发来排列一下反讽喜剧的诸形式。

有教养的人去看一场情节剧，以一种屈尊俯就的姿态用嘘声反对邪恶的人：他们是在强调这样一个事实，即他们不能严肃地对待人物的邪恶。我们在这里所看到的是这样一类反讽：它正好与反讽时期另外两种主要的艺术——广告和宣传相一致。

这些艺术假装严肃地向潜在的白痴听众谈话，而这种听众可能是根本不存在的，他们被假定为头脑非常简单，以至于只会接受关于一块肥皂的纯洁性或一个政府的动机的表面价值的陈述。我们中其余的人，由于意识到反讽从不直说它想说的意思，便反讽地对待这些艺术，或者，至少把它们看作一种反讽的游戏。同理，我们阅读各种谋杀故事时，对其中涉及的邪恶也持有极强烈的不真实的感觉。谋杀无疑是一桩严重的罪行，但如果私人的谋杀对我们的文明真的是一种重大的威胁的话，那么阅读它的时候就不会是轻松的。我们可以比较一下在罗马喜剧中大量地加在拉皮条的人身上的辱骂，这同样是基于认定妓院是不道德的这样一个无可争议的根据。

接下来便是这样一类反讽的喜剧，它们是专门给这样一些人看的，这些人意识到谋杀的暴力与其说是恶意的个人对有德行的社会的攻击，不如说它是那个社会自身罪恶的症状。此类喜剧，是对那种由格雷厄姆·格林的小说所代表的情节剧套式的理智化的嘲仿[1]。再下一类是指向情节剧精神本身的反讽喜剧，这是所有喜剧中的一个惊人地持久的传统，其中混杂着大量的各种各样的反讽。人们注意到反讽喜剧有一个反复出现的倾向，即嘲笑和斥责观众，此类观众被假定是在追求多情善感、庄严、忠贞和认可了的道德标准的胜利。琼生和康格里夫（Congreve）[2]的傲慢自大，哥尔斯密对资产阶级多情善感的嘲弄，王

---

1. 原文为Parody，意思是"嘲讽式的模仿"、"戏弄式的模拟"，或可译为"戏仿"、"戏拟"。但在本书中所强调的是严肃的嘲讽而非随意的游戏，故一律译成"嘲仿"。——译注

2. 威·康格里夫（1670—1729），英国戏剧作家。——译注

尔德和肖伯纳对情节剧情境的嘲仿作品，都属于这一缕缕不绝的传统。莫里哀不得不取悦他的国王，是迫于形势而并不是由于特殊的气质。从菲尔丁到乔伊斯等一批小说家，人们都可以把他们对情节剧式浪漫故事的嘲弄归到喜剧中去。

最后一类是世态喜剧，它描写一个热衷于势利和诽谤的、由会说话的猴子组成的社会。在这种反讽中，与这种虚构社会相对立的或被这社会排斥的人物得到观众的同情。在这里，我们在向一种反讽悲剧的嘲仿作品靠近，就像我们可以在伊夫林·沃（Evelyn Waugh）[1]的《一抔黄土》（A Handful of Dust）中的无害于他人的主人公的令人震惊的命运中看到的那样。或者，我们可以有这样一个人物，他为作者和观众所同情，与社会决裂直至毅然出走，因而成了一种逆向的替罪羊。例如奥尔德斯·赫胥黎（Aldous Huxley）的《那些秃叶》（Those Barren Leaves）的结尾便是如此。然而，更为通常的是由艺术家来描写一种反讽的僵局，在其中，主人公被虚构的社会视为一个傻子或更糟的人，但却给实际上的观众留下了这样的印象，即他比他的社会更有价值。此类作品中明显的例子是陀思妥耶夫斯基的《白痴》，当然还有其他许多类似的作品，但《白痴》无疑是其中最伟大的一部。《好兵帅克》、《天堂是我的归宿》和《马嘴》也属于同一类主题范围的例子。

我们在前面说过的关于悲剧模式中反讽会向神话的回归的话，这对喜剧模式同样适用。甚至通俗文学看来也在慢慢地将其重心从谋杀故事转向科幻作品——不管怎么样说，科幻作品

1　伊夫林·沃（1903—1966），英国现代小说家。——译注

的迅速增长确实是当代通俗文学的一个事实。科学幻想作品总是想象出一种生活远高于我们的实际生活，就像我们高于野蛮时代那样，其背景经常是一种在我们看来是不可思议的技术上的奇迹。这就是浪漫故事的一种模式，带有强烈的趋向于神话的内在倾向。

让我们希望，上述一连串虚构型模式（fictional mode）的概念应该有助于为我们的某些文学术语提供一种较为灵活的意义。例如"浪漫的"（romantic）和"现实的"（realistic）这些词，如通常所使用的那样，是相对的或比较的术语；它们说明虚构作品中的倾向，不能简单地作为带有某种精确含义的描述性的形容词来使用。如果我们依次列出《普罗塞尔皮娜被劫》（De Raptu Proserpinae）、《律师的故事》（The Man of Law's Tale）、《无事生非》、《傲慢与偏见》、《美国的悲剧》，很清楚，每一部作品与它的后继者相比都是"浪漫的"，而与它的先行者相比都是"现实的"。另一方面，从一种恰当的观点看来，"自然主义"这个术语作为虚构作品一种门类，是很像侦探小说的，尽管以一种非常不同的方式，它是以地道的低模仿开始的，即力图按生活的本来面目来描绘生活，这种企图的必然逻辑是，它必以纯粹的反讽作为结束。这样，左拉对反讽诸套式的执著使他赢得了作为人类场景超然的记录者的名声。

反讽"语调"（ironic tone）（我们可以在低模仿或更早期的模式中发现）和反讽模式本身的反讽"结构"（ironic structure）之间的区别，在实践中是不难感觉到的。例如，当狄更斯使用

反讽时，读者被邀请来分享反讽，因为某种对作者和读者来说是共同的正常状态的标准是被假定了的。这种假定是比较通俗的模式的标志：如狄更斯的例子所指出的那样，严肃作品和通俗作品之间的鸿沟在低模仿中要比在反讽写作中窄小些。与反讽虚构作品相比较，在文学中承认相对稳定的社会准则是与低模仿的“节制”（reticense）紧密相关的。在低模仿模式中，人物通常按在别人眼中的样子来表现，他们是包裹得严严实实的，小心地删去了他们的世俗生活和内心独白的大部分。这样一种态度与其所包含的其它程式是完全一致的。

如果我们要使这个特征成为比较性的价值判断的基础，它当然是以文学批评的价值判断面目出现而实际上却是隐秘的道德价值判断。在这种价值判断的驱使之下，我们不得不去攻击种种低模仿的程式，因为它们过分拘谨、伪善和远离实际生活；或者去攻击种种反讽的程式，因为它们欠有益、欠健康、欠通俗，难于叫人置信和不够诚实，就像狄更斯的诸多程式那样。只要我们注意一下各类程式的区别，我们便会发现低模仿比起反讽来要多一点英雄色彩．在一般情况下，低模仿的节制具有这样的效果，即使其人物比反讽作品中的人物更显得英雄些，或者至少更尊贵些。

我们的上述图谱还可以应用于虚构作品的作家如何进行选择的原则。顺便举个虚构作品中运用鬼魂的例子。在真正的神话中，鬼魂与活人之间没有明确的区别。在浪漫故事中，则出现现实的人，鬼魂往往属于与活人不同的异类，但是按照浪漫故事的一般规则，一个鬼魂也不过只是一个角色：他引不起什么惊诧，他的出现并不比其它事件更离奇。在高模仿作品中，我

们处在自然秩序之内，但因为就经验的水平而言是高于我们自己的，所以相对而言引进鬼魂还是比较容易的，但他是作为显然从另一个世界来的可怕和神秘的生灵。在低模仿作品中，自从笛福以来，几乎完全限于在“鬼怪故事”的独立的一类作品中才会出现鬼魂。在普通的低模仿作品中，鬼魂是不可以进入的，就像菲尔丁阐述的那样：“为了讨好读者的怀疑主义”，这种怀疑主义仅仅涉及低模仿的程式。有不多的几个例外，如《呼啸山庄》，经历了很长时间才证明这个规律——即我们认出《呼啸山庄》受到浪漫故事的强烈影响。在反讽作品的某种形式中，如亨利·詹姆斯的后期作品，鬼魂又开始作为分裂的人格一个方面回归到作品之中。

然而，一旦我们学会区分各种模式，我们就必须学习重新组合它们。因为，当一种模式构成一部虚构作品的基调时，其它四种的之一或所有的四种可能同时存在。我们对伟大文学的精微之处的大部分体会就来自这诸种模式的相反相成的搭配。乔叟是一位中世纪诗人，主要精通宗教的或世俗的浪漫故事。他的香客、骑士和教区牧师明确地代表了社会的准则，他自己则在这社会中起着诗人的作用，同时《坎特伯雷故事集》中还有两类人物，由他们来开始并结束那一系列故事。但若无视乔叟同样精通于低模仿和反讽技巧那就不对了，就会误认为他是一个现代小说家而误进入中世纪。《安东尼和克利奥帕特拉》的基调是高模仿，是关于一位伟大领袖没落的故事，但却不难看出对马克·安东尼是采取反讽态度的，把他看成一位被感情俘虏的人；同样容易看出，他同我们自己有共同的人性，他是一位具有惊人勇气和耐力的浪漫的冒险家，只是被巫婆出卖；其中

其至有超人的暗示，这超人举腿横跨大洋，他的失败只是由于命运的捉弄，只有预言才能加以解释。丢掉其中任何一个因素就会使作品显得过于简单化，使剧作降格。通过上述分析，我们可认识到：一部艺术品有两个基本的事实，即一方面它与自己的时代有相通之处，另一方面它又与我们的时代有相通之处，这两方面决不是对立的，而是相互补充的。

我们关于虚构型诸模式的考察还显示了模仿倾向本身，即维妙维肖和精确无误的描绘的倾向是文学的两极之一。另一极则是某种似乎既与亚里斯多德所说的"密托斯"（mythos）[1]有关，又与神话（myth）的通常意思有关的东西。也即是说，人们讲故事起初是倾向于讲关于无所不能的人物的故事，逐渐地被吸引到倾向于讲似乎可信的或相当可信的故事。关于神祇的神话消融到关于英雄的传说之中；关于英雄的传说消融到悲剧和喜剧的情节之中；悲剧和喜剧的情节消融到或多或少是现实主义的作品的情节之中。但是，这些变异与其说是文学形式的变化，不如说是社会有关环境的变化，而讲故事的结构原则通过它们仍保持不变，当然，这些原则是要与它们相适应的。汤姆·琼斯和奥立弗·退斯特是非常典型的低模仿人物，但是有关他们的出生秘密的情节采用的是虚构型作品中的似乎可信套式的翻版。这些小说套式可追溯到米南德，再从米南德上溯到欧里庇得斯的《伊翁》，再上溯至像珀耳修斯（Perseus）和摩西那样的传说。附带我们还注意到虚构作品中模仿的性质、模仿

---

1 古希腊词，原意是神话故事，此词在本书下文多次出现，其意义却引申为文学作品的叙述结构或情节模式。两义之间有联系，因为在作者看来，神话正是各种叙述结构之原型。——译注

所产生的并不是真实或现实，而是似乎可信性（plausibility），这种似乎可信性分量各有不同，从神话或民间故事的草率牵强到自然主义小说的一种经得起检验的原则。顺着历史的顺序阅读作品，我们会发现可以把浪漫的、高模仿的和低模仿的模式看作一系列移位的神话，或者说是一系列情节套式（mythoi 或 plot formulas）相继向与神话相对立的一极即真实转移，一直变为当代反讽样式，然后再开始往神话回流。

主题型模式

亚里斯多德列举了诗歌的六个方面：其中三个，韵律(melody)辞藻(diction)和场景(spectacle)[1]自成一组，我们将在适当的时候考虑它们。其它三个方面是：密托斯(mythos)或情节(plot)，依托斯(ethos)，包括人物(characters)及其背景(setting)两者[2]，以及思想(dianoia 或 thought)。至目前为止，我们所说的文学作品指的是虚构的作品，其中，情节，如亚里斯多德所说的那样，是"灵魂"或者是形成作品的根本，人物基本上是作为情节的功能而存在的。但是除了描写英雄及其社会的内向虚构作品之外，还存在一种外向虚构作品，它勾划的是作者和作者的社会之间的关系。诗歌可能像在莎士比亚或荷马的作品那样完全沉浸在其内部人物之中，在那里，诗人本人只是指出他的故事，接着就消失了，《奥德赛》的第二个字，我(moi)，是我们在那篇诗作中所得到的关于作者的仅有的东西。

1. 即 opsis，《诗学》中译本译为"形象"。——译注
2. mythos 通常译为"情节"，ethos 则通译为"性格"。但本书著者认为这两个古希腊词的原义要比这样的解释更为复杂一些，而他本人也是在更宽泛的意义上来使用这两个词的。由于汉语中没有相当的词，我们在这里只好音译。详见书末所附术语表中之有关条目。——译注

但是一旦诗人作为个人出现在地平线上，他与读者的关系就建立起来了，这个关系贯穿整个故事，并逐渐增强，直到读者的注意中心从故事转到了作者所传达的意思为止。

在像小说和剧作这样的文类（genre）中，内向虚构通常是兴趣之所在：在散文和抒情诗中，则主要兴趣是在思想（dianoia）中，即读者从作者那里得到的观念或诗的思想（当然，这种思想与其它种类的思想是有某些非常不同的地方的）。dianoia 最好译为“主题”（theme），着力于表现这种理想或观念的文学可称为主题型的（thematic）文学。当一部小说的读者问，“这个故事将怎样展开？”他是在问一个关于情节的问题，特别是在问关于那个亚里斯多德称之为“发现”（discovery）或“承认”（anagnorisis）的情节的关键方面的问题。但是他同样可能问，“这个故事的要点是什么？”这个问题与思想（dianoia）有关，指明主题正像情节那样具有其“发现”因素。

说某些文学作品侧重虚构，另一些文学作品则强调主题，这当然是容易的。但是实际上并不存在单纯虚构型的或单纯主题型的文学作品，因为所有四种伦理的因素（指人际关系意义上的伦理），即主人公，主人公的社会，诗人和诗人的读者，在文学作品中总是潜在地在场的。几乎不存在什么没有创作者和读者之间关系的文学作品，只不过有些关系隐蔽些，有些显豁点而已。当诗人心中的读者被后代所取代时，关系变了，但关系仍然存在。甚至在抒情诗和散文中，作者在某种程度上自身就是一个虚构主人公，他还虚构了一个读者，如果这些虚构设计的因素完全消失了，那么写作就成了直接称呼，成了直白无章的涂鸦，就不像文学了。一位诗人向他的心上人寄一首情诗，抱

怨她的残酷，这只是把四个伦理因素硬压成两个，原来的四个因素事实上仍然存在。

因而，每一部文学作品都有一个虚构的方面和一个主题的方面，至于哪一个更重要的问题往往只是看法不同或在解释时强调的侧重点不同。我们已经引证了荷马是非个人化（impersonal）的虚构型作品的作者的典型，但至少在大约1750年以前，关于荷马的评论一直是强调主题的占着上风，认为他的两部史诗都隐含着关于领袖地位的理想和思想。《弃儿汤姆·琼斯生平》是一部以情节命名的小说；《理智与情感》是以主题命名的小说。但是菲尔丁对表现主题同样怀有强烈的兴趣（他在许多作品的引子中就明显地表现出这一点），正如简·奥斯丁也能讲好的故事一样。这两部小说同《汤姆大伯的小屋》或《愤怒的葡萄》相比，则又都侧重于有较强的虚构性。在后两部作品中，情节主要是为了各自说明奴隶和移民劳动的主题而存在的。它们若同《天路历程》相比，则虚构性显得比后者较强；《天路历程》若与蒙田的散文相比，则虚构性又强于蒙田。随着我们的强调点从虚构移动到主题，我们会发现“密托斯”（mythos）这个术语其意义逐步趋向于强调“叙述”（narrative）而不再强调“情节”（plot）。

当一部虚构作品为表现主题而写，或单从主题加以解释时，它就成了一篇教诲故事（parable）或解释性的寓言（fable）。所有正式的讽喻（allegory）都有主旨（ipso facto），即一种明确的主题，当然不能得出这样的结论：只要对一部虚构作品的主题加以评论，便会像人们常说的那样，会把它变成一个讽喻（尽管它可能是讽喻化了的）。真正的讽喻是文学中一个结构的因

素：它本身就存在着，而不是由批评的解释所硬加的。

再者，几乎每一种文明在其传统的神话的主干上，都有一些特别的部分，被认为比其它部分更严肃，更有权威，更带教诲性，更接近事实和真相。对既使用《圣经》又使用古希腊古罗马文学的基督时代的大多数诗人来说，后者并不像前者那样具有同样的权威，虽然就文学批评而言，它们同样是与神话学有关的。这种正经神话和旁经神话的区别（甚至在原始社会中就可发现这种区别），使得正经神话在主题上有特别的重要性。

我们现在来看看前述关于模式的系列是怎样表现在文学的主题型作品方面的。在论述这个问题时，我们不得不把自己更严格地限定在西方文学范围之内。因为我们会发现古希腊古罗马的虚构作品的演变进程是压缩了的，在主题型作品方面这一特点表现得更为显著。

在虚构作品中，我们发现两个主要的倾向，一个是让主人公和其社会结合的“喜剧”倾向；一个是把主人公孤立起来的“悲剧”倾向。在主题型文学中，诗人可像一个个体那样来写作，强调他人格的独立性和他观念的明确性。总的来说，这种态度造就了大多数的抒情诗和散文，大量讽刺、警句和“对唱牧歌”(eclogues)或其它特定的作品。这些作品中抗议、抱怨、嘲笑和孤独的（不管是苦涩的还是宁静的）情绪的频率或许与悲剧虚构型模式的大致相似。或者，诗人可以专注于做自己社会的代言人，这就是说诗人不是在同异己的另一个社会说话。关于诗的知识和表现能力本是潜在的，但其社会需要却促使他发出了声音。

这样一种态度促成了最广义的教诲诗歌：经过文人加工的

史诗或主题突出的史诗，诲人的诗歌和散文，像奥维德（Ovid）和斯诺里（Snorri）的把神话、民歌、传说合编在一起的百科全书型作品，在那里，虽然故事本身是虚构型的，但对它们的安排和收集它们的动机都是有主题的。在此种意义上的教诲诗歌中，诗人的社会功能明显地表现在主题上。如果我们把孤立的个人的诗歌称为“抒情诗”，把充作社会代言人的诗歌称为有“史诗”倾向（与有内在人物的较为“戏剧化的”虚构作品相比较），我们就有可能获得某种关于它们的初步的概念。但是明显的是，我们在这里没有从文类的意义上使用这些术语。如果想从文类的角度来使用，那么最好不用这两个词，而用“插曲型”（epiodic）和“百科全书型”（encylopaedic）来代替。这就是说，当诗人作为一个个体去倾诉时，他倾向于选择不太连贯形式；而当他作为一个专门替社会讲话的人而发言时，他倾向于求助较为宽广的定式。

在神话层面上，传奇性多于确证性，但清楚的是，歌颂神的诗人常被认为是在作为一个人或一个人的工具在歌颂。他的社会功能是作为一个被赋予灵感的预言者，他常常是一个心醉神迷的人，我们听到关于他本领非凡的故事。俄耳甫斯的歌声使树木披靡；行吟诗人和凯尔特人的歌声用讽刺制敌于死地；以色列的先知们则预言未来。在这种神话的层面上，诗人想象的功能，他作为诗人的适当工作，是展现他为之讲话的神。这通常指他揭示神在某种特定场合下的意志，在这种时候，他是作为一个神谕的传达者处于“热情”的或被神控制的状态之中。神在他身上不但及时地显示神的意志，也展现了神的本性和历史，这样，一个关于神话和仪式的较大的文学定式就通过一系列神

谕的宣告而建立起来。从希伯莱先知神谕中涌现出犹太教世主的神话就清楚地表明了这一点。古兰经是演进中的西方的神话模式开端时期的一个清楚的历史例证。一些地道的神谕诗歌代表作很大程度上是前文学和超文学的，以致于把它人从宗教仪式中区别开来是困难的。可以举出的更近期的例子，是被看作北美平原印第安人（Plain Indians）文化的一个重要方面的那种处于狂迷状态的神谕，对此的研究我们不得不依靠人类学家。

在我们上述的论点中，已经隐含着两条比较重要的原则。一条原则是：全部幻想的内容是具体表现在一种百科全书型的形式之中的，这种幻想的内容是所有的神话诗人全都相信的，而这种形式可以由一个有充分学识和灵感的诗人来尝试，也可以为一种具有充分的文化共同性的诗派或传统所采用。我们注意到，传统的故事、神话和历史具有混合起来并构成百科全书型的集合体的倾向，特别是当它们像通常那样用一种程式化的韵律来表现的时候。荷马的史诗便有此种趋向。在古冰岛散文集《埃达》（Prose Edda）中，把古冰岛诗集《老埃达》（Elder Edda）的片断的抒情短歌的主题组织到了一个联系紧密的散文序列中。圣经的发展史也很明显地采取类似的方式。在印度，演变的进程较为松弛，两部传统的史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》，在若干世纪中像吞羊的大蟒一样明显地不断地扩张。中世纪的一个例子，是《玫瑰传奇》（The Romaunt of the Rose），它被它的第二位作家扩展成为百科全书型的讽刺作品。芬兰的史诗《卡勒瓦拉》，则是十九世纪的再加工使它形成统一或连贯的长诗。由此不能认为《卡勒瓦拉》这部独一无二的史诗是伪造的；相反，应当认为《卡勒瓦拉》的素材本身就有利于后人

进行再加工。对于神话模式而言，百科全书型的形式使它成为神圣的经文般的东西。在别的文学模式中，我们也应该去发现种种百科全书型的形式，它们同神话式或圣经式的启示录相比，有许多类似之处，只是在一步步地更加接近于人间。

另一个原则是：在任何一种模式中，都可能有大量的各种各样的插曲型形式存在，在每一种模式中，我们可对特定的插曲型形式加上特殊的意义，这种插曲型似乎是从百科全书型的形式那里派出来的。在神话模式中，中心的或典型的插曲型产物是神谕，从神谕又演化出许多次生的形式，如人所熟知的圣诫、教诲故事、警言和预言之类。由此构成了经书或圣书，有的像《古兰经》那样比较松散地组合在一起，有的像《圣经》那样经过认真的编辑和安排。例如，《以赛亚书》，可以分析成大量独立的神谕，依次有三个主要的中心，一是放逐前的，二是放逐中的，三是放逐后的。文学批评家并不是《圣经》的“较有权威批评家”，我们不得不靠自己得出这样的看法：《以赛亚书》在传统上被认为是统一的，但事实上它不是写作者身份的统一而是主题上的统一，它作为以色列人的失落、被俘和得救的寓言，其主题就是整部《圣经》的主题的一个缩影。

到了浪漫故事时期，诗人，就像相应的主人公一样，成了一个人，神退到了天上。他的功能现在主要是回忆。在浪漫故事时期的最初阶段，诗人回忆着希腊神话，这回忆便成了诗歌之母，诗神缪斯赋予诗人以灵感，但已经不再像神祇赋予预言家以神谕的那种程度了——当然，诗人们总是力求同缪斯的关系更贴近一点的。在荷马那里，也许在更原始些赫希俄德那里，在北欧英雄时期的诗人中，我们可以看到诗人必须回忆许多种

类的事情。国王们和异族部落的名单，神话和神祇的家谱，历史上种种传统，关于常识的谚语、禁忌，幸运和不幸运的日子，各种咒语，部落英雄的事迹等等，这些就是在诗人打开话匣子时蜂涌而出的一部分东西。属于这同一类的，还有中世纪游吟诗人，他们搜集了许多记忆中的故事；有教士诗人，他们力图把自己所知之一切写进一首长诗或圣约诗中，像高厄（Gower）或《古梭·芒迪》（Cursor Mundi）的作者[1]。这种诗中的百科知识被神圣地认为是同神的知识相类似的关于人的知识。

浪漫英雄的时期在很大程度上就是游牧的时期，其诗人常常是浪游者。盲行吟诗人是希腊和凯尔特文学的传统；古代英国诗歌用古英语表达某种最凄凉的孤独。歌谣吟唱者和街头说唱讽刺诗人在中世纪漫游欧洲，但丁自己也是个被流放的人。或者，如果诗人不动地方，那么旅行的就是诗歌：民歌沿着商业的路线前进，民谣和浪漫故事在大集市上巡回；或在英国写作的马洛礼（Malory）却告诉读者，他手边的"法语书"在说些什么。在所有的虚构作品中，离奇的旅行是一个永不枯竭的套式，正是这种虚构作品被当作教诲故事以确定的百科全书型的诗歌模式表现出来，如但丁的《神曲》。这种模式的诗歌异常普遍，海伦时代有，罗马基督教时代也有。

其典型的插曲型主题也许最好被描述为意识边缘的主题，诗中的精神感觉从一个世界走到另一个世界，或同时意识到两者。流放者的诗歌，《威狄斯》（Widsith）短抒情诗[2]，或可能是

---

[1] 约·高厄（约1325—1408），英国早期诗人，与乔叟同时。
[2] 《威狄斯》是一本古英诗集，作者不明，内容是描述一个游子作客于日耳曼族国王之宫廷。——译注

行吟诗人的诗作，这种诗人可以是游子、被遗弃的情人，或游牧的讽刺诗人，一般都将追忆中的世界和现实经验中的世界作为对比。幻想的诗，习惯上把日期标在五月的早晨，使经验的世界和梦幻的世界形成对比。歌唱女性或神祇的优雅的启示诗则把新生命（Vita nuova）同旧戒律加以对照。在《地狱篇》的开端，博大的百科全书型的诗，同流放的诗和幻想的诗的联系清楚地显示出来。

高模仿时期出现了这样一个社会，它强有力地建立在宫廷和首都周围，而且，一种向心的景象取代了浪漫故事中的离心景象。那种对遥远的目标如圣杯或上帝之城的追求，被改造成集权的象征，改造成王子、国家和国家信仰的图徽。这个时期百科全书型的诗，如《仙后》、《路西亚特》（The Lusiad）、《被解放的耶路撒冷》、《失乐园》，是由爱国的和宗教的观念联结起来的民族史诗。在《失乐园》中政治因素的作用分外强烈，其原因是人们所熟知的，把它看作民族史诗不会有什么真正的困难。这部书同《天路历程》一样，是英语文学中低模仿的开端，写的是普通人的故事的一个重要方面。一般地说，这种强调主题的史诗在侧重点上与主要兴趣在讲故事的叙事诗有明显的不同。后者诸如大多数英雄时代的史诗，大多数冰岛传说和凯尔特浪漫故事，以及文艺复兴时期的《疯狂的奥尔兰多》的大部分，虽然文艺复兴时期的批评认为可以把阿利奥斯托（Ariosto）解释成主题型的[1]。

---

[1] 阿利奥斯托（1474—1533），意大利人文主义诗人，其代表作是传奇体叙事长诗《疯狂的奥尔兰多》。——译注

高模仿的中心的插曲型主题是众目之的或向心凝视的主题，或心向情人、朋友、或敬奉神祇，犹如朝臣在宫廷里翘望君主，听众在法庭里注目演讲者，或如观众眼不离演员。因为高模仿诗人是一位卓越的廷臣，是一位法律顾问，是一位牧师，是一位向公众讲演的人，或是一位合适得体（decoum）的大师。高模仿出现在这样一个时期，当时固定的剧院已成为艺术虚构形式的主要媒介。在莎士比亚那里，合适得体的控制如此之强以至于他本人的个性在其背后全然消失，但这情况是不太可能在像本·琼生那样的对主题有强烈兴趣的戏剧家那里发生的。一般而言，高模仿诗人倾向于从与社会的关系上或与神的领袖地位的关系上来考虑自己的功能，领袖地位的主题一般处在他的虚构型作品模式的中心。宫廷诗人把他的学问贡献给了朝廷，把他的生命贡献给了繁文缛节；他的教育功能是服侍他的王子，其高潮是奉承的爱，他把自己与王室的和谐看作是美而予以专注。宗教诗人可能将这种意象转变成精神的生活，就像英国的玄学派常常做的那样；或者，他可能在礼拜仪式中找到他的向心意象。十七世纪的耶稣会的诗歌，以及英国诗人克拉肖（Crashaw）的相应的诗作，具有一种独一无二的强烈的崇拜偶像的性质。赫伯特（Herbert）也把他的读者一步一步地吸引到了一个可见的“庙宇”里[1]。

这时期的文学柏拉图主义同这种高模仿模式是相适应的。大多数文艺复兴时期的人文主义者都十分重视杂谈录（sympo-

1. 理查德·克拉肖（约1612—1649）和乔治·赫伯特（1593—1633）都是受邓恩影响的英国“玄学派”诗人。——译注

sium）和对话体的（dialogue）重要性，杂谈录体现了文化精英的社会侧面，而对话体则表现其教育侧面。还有一种流传广泛的假设，即诗歌的思想（dianoia）在性质上代表了一种形式，一种定式，一种理想，或一种典范。锡德尼（Sidney）说，“自然世界是黄铜制的，而诗人却只传递黄金。”他很清楚这金子的世界不是某种与自然相隔离的东西，而是“事实上的第二自然”：是事实或实例，与典范或箴诫的结合。在艺术和批评中通常被称作“新古典主义”的东西，用我们的话来说，主要是对诗的思想（dianoia）的感觉，把它作为对真正的自然形式的表现，而这真正的形式则被假设为理想的。

说到低模仿，则这种虚构型形式要同一个强烈地个体化的社会打交道，与神话相类比，它只有一个类似点，即这是一种会创造的个体的行为。由此而导致的典型的结果是“浪漫主义”，就主题型的发展而言，它在相当程度上背离同时代的虚构型作品形式，并把自己变为后者的对立面。为创作《许佩里翁》（Hyperion）[①]所必要的品质，同为创作《傲慢与偏见》所必需的品质，虽然是同时代的，看起来却奇怪地互相对立，好像低模仿比起其它模式来，虚构型的和主题型的之间的区别更为鲜明。在某种程度上这是对的，因为对主观和客观的对比，对精神状态和外部状况的对比，以及对个体情况和社会状况或物质条件之间的对比的感受是低模仿的特征。在这个时代，强调主题的诗人变得同浪漫故事的时代的作品中的主人公一样，成

① 《许佩里翁》为英国浪漫主义诗人济慈（1795—1821）所写的未完成的史诗，写一个神族为另一个神族所取代的故事。——译注

情诗组织起来构成史诗的方式很相似)，这一事实代表了具有某种意义的技巧上的革新。

继承浪漫主义的诗人们，例如，法国象征主义的诗人们，以鄙弃唯利是图的交易世界的反讽姿态开始创作，其诗作的声音是朦胧的，含义是不明确的，他们抛弃了修辞、道德判断和部族的其他偶像，把他们的全部精力贡献给了诗人仅为诗歌创造者的文学功能。我们说反讽的虚构型作品的作者，除了技艺，不为任何考虑所影响，而反讽时代的主题型的诗人认为自己与其说是创造者或"不被承认的议员"，不如说是一个工匠。这就是说，他对其个性的要求是最低限度的，而对其艺术的要求却是最大限度的——同叶芝认为诗是面具的理论恰成对比。叶芝充其量是一个忠诚的灵魂，一位诗界的圣人或隐士。福楼拜，里尔克，马拉美，普鲁斯特，尽管方式非常不同，都是"纯粹"艺术家。因而，这种模式的中心插曲型主题是纯粹的、稍纵即逝的幻象，是美感的或永恒的片刻，是韩波的彩图(illumination)，是乔伊斯的顿悟(epiphany)，是现代德国思想的"瞬间"(Augenblick)和以象征主义和意象主义这样的术语所暗示的那种非训诫式的启示录。

用这种事例去同由历史所展示的广大的全景(thmps perdu)作比较是百科全书型倾向的主要主题。在普鲁斯特那里，在广泛分散的间歇中对某种经验的重复把一般时间改造成这些永恒的片刻；在《芬尼根的守灵夜》(Finnegans Wake)中，整个历史被表现为一种同神灵显现截然相反的庞大恶梦。在一个较小的但仍然是百科全书型的规模内，艾略特的《荒原》和弗吉尼亚·沃尔芙的最后也是最深刻的一部书《幕间》具有一种

共同的（令人吃惊的事实是，两者在其它方面却没有任何共同之处）对照鲜明的感觉，即在整个文明进程和展现其意义的意味深长的时刻的微小的闪现之间形成对照。恰如浪漫主义诗人发现作为个人以连续的形式进行写作是可能的一样，反讽的模式则被关于诗歌基本上是非连续性的批评理论证明为合理的。那种百科全书型而且是非连续性诗歌的自相矛盾的技巧，《荒原》和埃兹拉·庞德的《诗章》(Cantos) 的技巧，是一个预示新模式的技巧革新，就像直接与之相反的技巧在华滋华斯手中那样。

一些类似技巧的细节也适合于主题型反讽的一般定式。言在此而意在彼，这种反讽的方式同马拉美的关于避免直接陈述的教义相吻合。避免直接下判断的做法，只是并置意象而对它们的关系不做任何说明的做法，是与避免演说般地夸夸其谈的努力相一致的。摈弃省略的标志，摈弃直白呼叫以及诸如此类的技巧也起着同样的作用。一种研究甚至证明在反讽模式中实际上增加了对定冠词的使用，据说这是与一些先知者隐约地意识到反讽的令人困惑的外表之内部有真正的意义有关[1]。

我们注意到在虚构作品中由反讽向神话的回流与反讽的技巧向神谕回流的倾向是并列的。这种倾向常常与历史循环理论同时发生，这些理论使回流的观念理性化，它们的出现是反讽模式的典型现象。韩波和他的“全部感官错轨”(dérèglment de tows les sens) 使他们自己成为普罗米修斯的再生（普罗米修斯

---

[1] 在英语中，在名词前面加上定冠词“the”，含有指出或强调此为特殊的、甚至是独一无二的人或物之意，在一定的上下文中能增强反讽意味。——译注

把圣火带给了人类)，而且把躁狂状态和预言占卜之间的古老神秘联系恢复了。里尔克的一生是在紧张地聆听在其自身之内的神谕的声音中度过的。尼采宣布在人身上的新的神力已经来临，在某种程度上这种看法与人神同源再生的理论相混淆。叶芝告诉我们西方的历史循环即将告一段落，一个新的古典时代就要开始（丽达和天鹅取代了圣女玛丽和鸽子）[1]。乔伊斯则提出了维柯式的历史理论[2]，把我们自己的时代看成充满失望的启示录，正在急迫地向着特里斯坦（Tristam）[3]以前的时期的回归。

从以上的考察中可以得出的推断之一，是许多流行的批评假说都是在一定有限的历史背景中的产物。在我们的时代，反讽所独有的特点，如强调文学的全然客观性，将道德判断搁置起来，专注于纯粹语言技巧以及诸如此类特点正方兴未艾。而浪漫主义的独有特点，如强调天才和显示突出的个性等等，已

---

① 见爱尔兰大诗人叶芝（1856—1939）所写之名诗《丽达与天鹅》。按照叶芝的历史循环观念，历史每两千年作一循环，且每一循环皆由一位少女和一只鸟儿的结合开端的。公元前的古典时代，是由丽达和天鹅的结合引出的（据古希腊神话，宙斯变形为天鹅，使丽达怀孕产下两蛋，从此开始了古典时期的历史）；而从公元起这两千年则由圣女玛丽和白鸽相结合（即圣灵怀孕说）而引出的。叶芝认为现时已到了丽达和天鹅再次结合的时期，他在诗中是把这一结合作为新的古典时代的开端来写的。——译注

② 维柯（G·Vico，1668—1744），意大利哲学家，历史学家，他提出一种历史循环论，认为人类社会必然盛极而衰，兴亡轮回。代表作是《新科学》（1725）。——译注

③ 中世纪欧洲的一个传说中的英雄。特里斯坦护送美女易梭德去与国王马克成婚，途中两人误食魔药而导致相爱，结果双双死亡。该传说最早出自苏格兰，而以十二世纪时于法国流行的版本最有名，后来英、德诸国文人皆以此为写作素材，最有名的是华格纳于1859年所著的歌剧《特里斯坦与易梭德》。——译注

逐渐过时，但仍然存在。也有拘泥于高模仿模式的学究，他们仍然企图照搬于八和于九世纪的理想形式的准则。由此可见，任何一套只从一种模式中抽象出来的批评标准都无法包容关于诗歌的全部真理。

我们还要注意存在这样一种普遍的倾向：一种后来的模式最强烈地反对紧挨着的父辈的模式，但却在较小的程度上回归到祖辈的模式的某些标准上去。这样，高模仿时代的人文主义者基本上蔑视那些制作中世纪浪漫故事的人，例如斯宾塞的E·K就把那些人称为"胡编乱造者"[1]。但是，就像我们在锡德尼那里看到的那样，他们从不疲于证明诗歌利用原始神话阶段的东西是正当的，是对于社会有重要作用的。他们认为自己是自然秩序的世俗预言家，在特定的社会和自然法则的环境内，像预言诗人那样对公众的事务做出反应。那些浪漫主义者，即低模仿时期的主题型诗人们，则使自己背向他们前辈所遵循的顺乎自然的方法而返回到浪漫故事的模式。

在英国文学中，浪漫主义的标准主要由于维多利亚时代的人们所坚持，得以保持了这种模式的连续性；始于1900年左右的长时期的反对浪漫主义的反叛（在法国文学中要早几十年）标志着向反讽的转变。这类新模式的特点是热衷于微言大义，喜欢玄奥的意味，并对贵族情趣恋恋不舍，这种贵族情趣导致艾略特的保皇主义，庞德的法西斯主义和叶芝的崇拜骑士精神等等这样一些各色各样的现象。所有这些，都是向高模仿标准复

[1] E·K是斯宾塞的诗篇《牧人日历》中的一个人物，是主要人物柯林·克劳特（诗人之代表）的朋友。——译注

归的一部分。诗人犹如朝臣，诗歌侍候王子，认为文人雅士或精英人士有至高无上的重要性，如此之类的观念，都属于反映在二十世纪文学中的高模仿观念，而在从马拉美到乔治和里尔克的象征主义传统的诗歌中尤为明显。这种倾向虽有例外但也往往并不像粗看起来那样太特殊。费边社，当肖伯纳最初加入时，是一个相当玄奥的集团以至于使叶芝感到满意。后来费边社会主义成为一种群众运动，肖伯纳则最终不容置疑地变为一位饱受挫折的保皇主义者。

再者，我们会发现西方文化的每一个时期都明显地使用了最接近于它的古希腊古罗马文学的模式：中世纪的诸译本把荷马浪漫化了；高模仿则效法维吉尔的史诗、柏拉图的会饮和奥维德的典雅爱情；低模仿中的罗马式讽刺文学；在反讽阶段的于斯曼（Huysmans）的《逆向》（A Rebours）中，则可能是借用了拉丁时期晚期的种种作品[1]。

通过考察各种虚构型模式，我们可以看到，诗人从不模仿超出他作品的内容这个意义上的“生活”。在每一个模式中，他把同样的神话形式强加在他的内容上，只是加以适当的变更。同样在主题型模式中，诗人从不模仿思想，除非是在给他的思想以文学形式这样的意义上。由于不能理解这种道理而产生的错误，我们可以用一个一般的术语“存在投影”（existentat projection）来称呼它。假设一个作家发现他写得最成功的是悲剧，他的作品将不可避免地充满阴郁和灾难，而在他的最后一场中，必

① 于斯曼（1848—1907），法国小说家、艺术批评家，《逆向》（1884）是他后期小说创作中的代表作，已具有明显的现代派特点。——译注

让若干角色发表关于严峻的必然性、运气的变迁和命运的不可避免性的议论。这种情绪是悲剧的思想（dianoia）的一部分；但精于写悲剧的作家很可能感到他们是为最深刻的哲学而讲话的。若问及他自己的生活哲学是什么的时候，就会说出一些相似的意见来。另一方面，一个精于写喜剧和大团圆结尾的作家定会让他的角色在结尾时谈论上帝的仁慈、出乎意料的奇迹，以及我们都应该因生活的恩惠而感激和欢乐等等。

悲剧和喜剧在哲学中的投影分别是宿命哲学和天佑哲学，这是很自然的。托马斯·哈代和肖伯纳都是在1900年左右进入创作盛期，并且都对进化感兴趣。哈代以悲剧见长，他用坚忍克己的社会改善论观念，用叔本华的内在意志以及"偶然"或"意外"的活动来看待进化，在其间任何一个个体的生活都可能被牺牲掉。肖伯纳写喜剧，则把进化看成创造性的，导向革命的政治，导致超人的来临，以及导致某种共生的生命现象。但是明显的是，哈代和肖伯纳并不是真正的哲学家，他们的升降荣辱决定于他们在诗歌、小说和戏剧上的成就。

同理，文学的每一种模式在其发展中都有自己存在的投影。神话把自己投射为神学：即，神话诗人通常把某些神话看成"真的"，并相应地形成他的诗的结构。浪漫故事让世界充满奇异的、一般是看不见的人物或力量：天使、魔鬼、仙女、鬼魂、具有魔力的动物，像在《暴风雨》和《科玛斯》（Comus）中的那些自然力的精灵[1]。但于以这种模式写作，是不需经过思索

[1] 《科玛斯》是英国大诗人弥尔顿（1608－1674）早期创作的一部假面剧，写一个少女在妖巫的诱惑下坚持美德、保住贞操的故事。——译注

的：他接受由基督教信条所认可的精灵的存在，而不会去想其它什么的。但是对一个对浪漫故事的技巧感兴趣的近期诗人比如叶芝 来说，关于这些神秘的生灵哪一个是“真的存在”的问题便可能向自身之外投射。高模仿主要投射于半柏拉图式的理想形式哲学，就像斯宾塞的赞美诗的爱和美，或《仙后》的德性；低模仿主要投射于发生哲学和生物哲学，像歌德的哲学，这种哲学在万事万物中发现统一性和发展过程。反讽的存在投射也许是存在主义本身；从反讽向神话的回复不仅伴随有上面提到的历史循环论，而且，到了后期，还伴随有对神圣哲学和教理神学的广泛兴趣。

艾略特先生把为自己创造哲学的诗人同接受现成观念的诗人加以区别，并进而认为对大多数诗人来说以后者为好，至少后者比较安全。这一区别基本上就是低模仿强调主题的诗人的实践和反讽模式的强调主题的诗人的实践之间的区别。像布莱克、雪莱、歌德和维克多·雨果这样的诗人由他们的模式的程规所驱使，他们的意象在观念方面的表现不能不是自创的；而上一世纪的诗人们则有着不同的程规，他们要接受不同的强制力。如果这里所采取的关于诗歌中形式对内容的关系的观点是可取的话，那么，不管诗人做什么，他仍将面对非常相同的技术问题。

自从亚里斯多德以来的批评都倾向于认为文学基本上是模仿，并将关于统治阶级人物的史诗和悲剧的“高级”形式同限于更多地涉及像我们自己一样的人物的喜剧和讽刺的“低级”形式加以区别。希望在这一章中所描述的这种较大的图谱将会提

供一个有用的背景，在这背景上我们可以把柏拉图关于诗歌的种种不同的而且明显矛盾的评语联系起来加以考虑。《斐德若篇》主要把诗歌当成神话，由此形成柏拉图关于神话的方法的评论；《伊安篇》集中论述游吟诗人或叙事诗的人物，由此确立关于诗歌既是百科全书型的又是纪念碑式的概念，这是典型的浪漫模式。《会饮篇》介绍了阿里斯托芬，采用了大概最接近柏拉图自己观点的高模仿信条。《理想国》结尾处著名的讨论则是反对诗歌中低模仿因素的论辩；在《克莱杜斯篇》中，则向我们介绍了反讽的技巧，如含混，字面联想，双关语，现在这些手法已被批评所恢复，用它们处理反讽模式的诗歌——通过对反讽的进一步的细致的改进，这种批评被称为"新"批评。

再者，我们所指出的侧重于虚构的和侧重于主题的这两者之不同，是与批评史中始终存在的两种文学观之不同相对应的。这两种观点即：美学的和创造的，亚里斯多德的和朗吉努斯的，把文学看成产品的观点和把文学看成过程的观点。对亚里斯多德来说，诗是一种工艺（techne）或审美的人工制品；他作为一个批评家主要对较为客观的虚构型形式感兴趣，他的核心概念是净化。净化暗示着观众的超脱，既超脱于艺术品本身，也超脱于作者。"审美距离"这个词组现在在批评中是被普遍接受的，但它几乎是一个同义反复：不论在哪儿有审美的领悟，哪里就有感情的和理智的超脱。除了悲剧之外的其它虚构型形式，如喜剧或讽刺作品，对其中之净化原则亚里斯多德没有归纳出来，此后也一直没有人把它们制定出来。

至于那种侧重于主题方面的文学，则作者和读者之间的外部关系变得突出了，当它的确如此时，怜悯和恐惧的感情是包

含或充塞于其中，而不是被净化了的。在净化中，感情由于与对象连结起来得到净化；但读者是带着超然的反应参与其间的，他们在思想上仍旧处于居高临下的状态中。我们注意到那种没有对象的恐惧，这是一种高居于需要怕什么具体事物之上思想状态，而今却被想象为痛苦（Angst）或焦虑（anxiety），这两个本是含义狭窄的术语现在都用来表示从《幽思的人》（Il Penseroso）[1]的快感直到《恶之花》（Fleurs du Mal）的痛苦感情。在一般的快感的领域，出现了崇高（sublimé）的概念，其中严肃、阴郁、宏大、忧郁，甚至是恶意，都是浪漫或幽思（penseroso）感情的来源。

同理，我们把没有对象的怜悯界定为想象中的泛灵论，它在自然的任何地方都发现人的品质，包括"美丽的"这个术语，传统上是与崇高的相对应的。美丽的与小的关系，同崇高的与大的关系是相同的，美丽是紧紧地与复杂感和精美感相连的。英国民间传说中的仙女成了莎士比亚的芥末子（Mustard－Seed）和德雷顿（Drayton）的匹克威根（Pigwiggen）[2]，而叶芝的泛灵论是与他对"许多灵巧的可爱的东西"的感觉和他在《驶向拜占庭》中的玩具鸟的意象连系着的。

正像净化是亚里斯多德研究文学的核心概念一样，狂喜（ecstasis）或心荡神驰（absorption）是朗加纳斯研究文学的中心概念，后一种是处于为自居作用所控制的状态中，在其间读者、

---

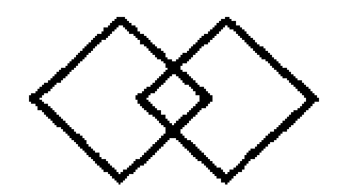
① 弥尔顿写于1623年的一首短诗。——译注

② 德雷顿（Michael Drayton，1563—1631），英国诗人，主要作品有长诗《男爵的战争》、《多福之邦》等。"匹克威根"是他写的童话诗中的仙子。这个德雷顿同前面提到过的德莱顿（John Dryden，1631－1700）并非同一人，后者的影响要更大些。——译注

诗作，有时，至少是理想地，还有诗人，都被卷了进去。我们说读者，因为朗加纳斯的概念主要着眼于主题型的或个体化的反应，它对抒情诗更为有用，正像亚里斯多德的概念对剧作更为有用一样。然而有时，一般的研究分类并不总是正确的。如艾略特先生所指出的，在《哈姆雷特》中，由主人公所发出的感情数量对于观众来说是太巨大了；艾略特这个见解甚为精到，由此得出的正确结论应当是：《哈姆雷特》最好被解释为是表现痛苦的或忧郁这种情绪本身的悲剧，而不纯粹是亚里斯多德所指的对于行动的模仿。在另一方面，在《力息达斯》中感情的卷入不多，以至被有些人，包括琼生，认为是那首诗的失败，但正确的结论应当是《力息达斯》同《力士参孙》一样，要按照净化的观念，即让所有的激情都静息的观念去阅读。

第二篇

伦理批评：象征理论



引 论

由于诗学缺少技术性词汇而出现了不少问题，其中有两点需要特别加以注意。前面已经提到过这样的事实，即没有一个术语可用来称呼一部文学艺术作品，我发现这是一个特别令人困惑的问题。人们可以求助于亚里斯多德的权威而在文学这个意义上使用“诗”（poem）这个词，但是日常的用法表明诗是有韵律的文字，而说《汤姆·琼斯》是一首诗简直是在糟蹋普通语言。人们可以讨论伟大的散文作品是否在某种比较宽泛的意义上应该被称为诗的问题，但是回答就要看以什么趣味来对待定义。把价值判断引进关于诗的定义中的企图（例如，“总之，我们说的一首诗是指什么呢？是指某种配得上诗的这个名称的东西。”），只能增加混乱。这样当然就会导致自古以来的那种庸俗的见解，以为韵律高于一切，从这种标准出发便派定“散文的”（prosy）含有单调乏味之意，而“散文化的”（prosaic）则意味着平淡呆板。如我经常所能做的那样，我借助于“提喻”法（synecdoche）[1]来使用“诗”以及同它有关的词，因为它们都是

[1] 在这里特指用部分代全体的一种修辞法。——译注

很简短的词。但是，以部分代全体也会把人搞糊涂，读者并且不得不忍受像"假设性的语辞结构"（hypothetical verbel structure）诸如此类的发音不和谐的生僻术语。

另一点则关系到对"象征"（symbol）这个词的应用。此在这篇文章中指的是任何可以被分离出来而为批评所注意的文学结构的单位。以某种特殊的参照方式加以运用的词、语或意象都是象征（参照就是象征通常所指的意思），它们是批评分析可以加以剖析的因素。甚至作家用以拼写他的单词所使用的字母在这个意义上也是构成他的象征系统的组成部分；它们只是在特殊的情况下被分离，如头韵或方言拼写，但我们仍然意识到它们象征着声音。按照这个定义，批评从总体上看将始于文学象征的系统化，而且很大程度上也由把这种文学象征加以系统化的工作所构成的。由此可见，其它词语必须被用来为不同类型的象征系统分类。

因为一定存在不同的类型，文学批评很难成为简单的或单层面上的活动。对一部伟大的文学作品越是熟悉，人们对作品本身的理解也就越深。人们理解上的加深，是对于作品本身，而不是给作品外加许多东西。一部文学艺术作品蕴涵着多种多样的或一连串的意义，这样的结论是必然要得出的。然而，自从中世纪以来，批评很少公正地面对这个结论。在中世纪，一个有着文字的、讽喻的、道德的和天谕总解的意义的精确的系统从神学那里被接收过来，并应用到文学中。今天，更出现一种倾向，认为文学意义的问题是象征逻辑和语义问题的附属物。在下面，我将尽可能努力地把后一课题独立出来加以处理，其基础是认为要寻找关于文学意义的理论，其最明显的地方便是在

文学自身之中。

多重的或如但丁所说"有多种解释的"意义之原则不再是一种理论，更不是被破除了的迷信，而是一个既定的事实。若干不同的现代批评流派是在同时发展着，这就确证了这样一个事实。每一流派都在分析时选择了一些独特的象征。研究批评理论的现代学者面对着一群修辞家，他们在谈论肌质（texture）和正面抨击；面对研究传统和根源的种种历史学家；面对使用选自心理学和人类学的材料的各位批评家；面对亚里斯多德学派、柯勒律治学派、托马斯主义者、弗洛伊德主义者、荣格学派、马克思主义者；面对研究神话、仪式、原型、隐喻、含混和有意味的形式等的各类学者。学者们要么承认多义原则，要么选择这些流派中的一个，然后努力去证明其它的流派是不大合理的。前者是学术之路，导致学识的进展；后者则是迂腐文人的办法，只给人们提供一些可供选择的目标，其中今天最显赫的有：幻想的学识，或曰神话批评；好争论的学识，或曰历史批评；微妙的学识，或曰"新"批评。

我们一旦承认了多义的原则，我们要么停留在一个纯粹相对的和多元论的立场上，要么进一步考虑存在这样一种可能性，即若干数量有限的有效的批评方法可以被一种单一的理论所容纳。这并不就是说，所有的意义都可以被安排在一个等级的序列中，就像中世纪的四层面批评的图谱那样。在这种等级制度中，最低一级是比较基本的，接着人们拾级而上，理解就变得越来越细微，越来越精粹。"层面"（level）这个词在这里只是为方便而使用的，不要认为这表明我相信在批评这门学问内有什么等级的系列。还有，对于多义的概念需要有一个基本的保留：

一部文学作品的意义构成了一个更大整体的一部分。在前面的文章中，我们看到意义（meaning）或思想（dianoia）是三种成分之一，其它两个是密托斯（mythos）或叙述（narrative），以及依托斯（ethos）或人物塑造（charaterization）。因此，最好不要单单只考虑一系列的意义，而且要考虑整个文学艺术作品可被置放于其中的一系列关联域或关系，每一个关联域（context）[1]既有其自己的意义或思想，也有其独特的密托斯和依托斯。我称这些关联域或关系为"相位"（phase）。

[1] context 通译为"语境"，但在本书中其意义远比"语境"宽泛，原著者常把它作为 relationshıp 的同义词，故译为"关联域"。——译注

文字和描述相位：作为母题和符号的象征

不管什么时候我们阅读什么东西，我们发现我们的注意力同时向两个方向移动。一个方向是外部的或离心的，顺着这个方向，我们在走向阅读之外，从单个的词走到它们所指的东西，或者在实践上，走到我们按照约定俗成的程式把它们联系起来的记忆。另一个方向则是内部的或向心的，顺着这个方向，我们努力从词语中引申出一种由它们造成的较大的语辞布局(verbal pattern)的意思。在两种情况下，我们接触的都是象征，但是当我们赋予一个单词以一种外部意义的时候，那么在语辞象征之上还得加上它所表征的或它所象征的东西。实际上是存在这样一种表征的系列：语辞象征"猫"是写在一页纸上的一组黑色记号，它们先表征一连串噪音，进而表征一个意象或记忆，再进而表征一种感觉的经验，而且还表征一只喵喵叫的动物。如此理解的象征在这里可叫作符号，是约定俗成地和人为地代表并指出其所在处之外的事物的语辞单位。然而，当我们试图把握同单词有关联的方方面面时，"猫"这个词成了一个较大的意义的组成因素。它基本上不是"属于"任何东西的象征，

因为在这个方面，它不是在表征什么，而是把什么同什么关联起来。我们甚至难以说，它表现了作者把它放在这里的部分意图，因为作家一旦定稿，其意图就不再作为独立的因素而存在。被内在地或向心地理解的语辞因素，作为语言结构的一部分，作为象征，是简单的和不折不扣按文字理解的语言因素，或语辞结构（verbal struchure）的单位（请留意“文字”一词）。我们可以从音乐中借用一个术语，把这种因素叫做“母题”（motif）。

这两种理解的模式在所有的阅读中同时发生。在一定的语境中读“猫”这个词而没有以此为名的动物的表象在脑中的闪现是不可能的；只看到“猫”这样一个空洞的符号而不想知道它在上下文中同什么有关联是不可能的。但是语辞结构可根据意义的“最终”方向是向外的还是向内的来分类。在描述的或论断性的文字中，其最终的方向是向外的。这里，语辞结构意在表征对它来说是外在的东西，它的价值是由它表征外在事物的精确性来确定的。外在现象和语辞符号之间相一致是真实的；不相一致便是虚假的；两者若缺乏联系便成了废话，即成了不能从自身产生意义的纯粹语辞结构了。

而在所有文学的语辞结构中，意义的最终方向是向内的。在文学中，向外的意义的标准是第二位的，因为文学作品并不佯装去描述或论断，所以无所谓真，也无所谓假，也不是在讲无谓重复的废话，或至少不是像“好的比坏的更好”这一陈述这样的同义反复。也许最好将文学意义说成是假设性的（hypothetical），一种假设的或设想的与外部世界的关系是“想象的”（imaginative）这个词通常所指的意思的一部分。这个词应该与“虚幻的”（imaginary）区分开，后者通常指没能使它的断言成

立的武断的语辞结构。在文学中，关于事实和真实的问题是从属于为自己创造一个词语的结构这一基本的文学目标，象征的符号价值从属于它们作为一个相互关联的母题的结构的重要性。无论在哪里只要我们遇见这样一种自足的语辞结构，我们就遇见了文学。无论在哪里若没碰到这种自足的结构，我们所面对的便只是日常语言，也就是被当作工具来使用的帮助人的意识去作或去理解某些事情的词语。文学是语言的一种特殊形式，就像语言是交际的一种特殊形式一样。

导致文学结构的原因显然是：向内的意义和能自我包容的语辞布局，是与快感、美兴趣相关的反应领域。对一种超然的布局的沉思，不管是不是语词的布局，显然是美感和随之而来的快感的主要来源。兴趣最容易被这样一种布局所唤起，这一事实对每一位同语词打交道的人来说都是熟悉的，从诗人到茶余饭后的聊闲者，都远离那种论断性的高谈阔论的本题，他们讲的是笑话，即那种能自我包容的语言关系的结构。常常发生的是，一篇原本为描述性的文字，像福勒（Fuller）和吉本（Gibbon）的历史著作[①]，在其作为对事实的表现的价值消失以后，由于其“风格”或有趣的语言布局而延存下来。

那种认为诗歌就是用来娱乐和教导的古老观念，粗看起来似乎难于成立，因为我们通常觉察不到一首诗对我们做了两种不同的事情；但是我们若把象征系统的这两个方面联系起来就能够理解这一点。在文学中，乐先于教，或者我们可以说，现

① 约·富勒（1878—1966），英国军事史学家。爱·吉本（1737—1794），英国历史学家。——译注

实原则从属于快乐原则。在论断性的语言结构中，轻重点则颠倒过来。当然，任何种类的文学都不可能全然排除这两个因素中之任何一个。

文学最熟悉和最重要的特征之一是它没有作精确的描绘这一既定的目标。我们也许愿意认为历史剧的作者知道关于他所写的历史事实是什么，他们不会毫无理由地去篡改历史事实。但是这种需要改变历史事实的原因在文学中是存在的，这一点不会被任何人所否认。这些原因是明摆着的：历史学家要选择事实，但是他若为使结构更加匀称而表现出想去控制操纵事实，那便成了对历史的诽谤。某些其它种类的语辞结构，如神学和玄学(metaphysics)，被某些人宣布为在最终的意义上是向心的，因此同外部事物缺乏联系（“纯粹的语辞”）。我对此没有什么可说的，只是我认为从文学批评的观点看，必定把神学和玄学当成是论断性的，因为它们在文学之外，而任何从外部影响文学的东西都会在文学中创造一种离心的运动，不管它是趋向绝对存在的性质，还是趋向对种植啤酒花提出建议。同样清楚的是在不同形式的文学中，教与乐的比例，或娱乐与清醒地面对现实的感觉的比例，是有所不同的。例如，悲剧比喜剧的现实感远为浓烈，因为在喜剧中，事件的逻辑往往让位于观众对大团圆结尾的渴望。

诗人具有明显不顾事实的独一无二的特权，于是在传统上诗人被称作得到许可的说谎者，由此也便说明了为什么表示文学结构的这么多的词。像“寓言”、“虚构”、“神话”等，有不真实这样一种派生的意思，像挪威字 Digter，据说既指诗人也指说谎者。但是，正像菲立普·锡德尼爵士（Sir Philip Sidney）所

说的那样："诗人从不断言"，因此，也就不能说诗人说了什么谎，就像他也没讲什么真话一样。诗人，像纯粹的数学家一样，其立足点不是去描绘真实，而是与他的假设的条件相一致。在《哈姆雷特》中，鬼魂的出现提出了这样的假设，即"让《哈姆雷特》中有鬼魂"。它与鬼魂是否存在，或莎士比亚或他的观众是否认为它们存在毫无关系。一个读者不赞成这种假设，因为他不相信有鬼魂，或不相信人们会用五音步诗说话，由此就不喜欢《哈姆雷特》，这样的读者显然与文学无涉。他不能区分虚构与事实，与那些给电台寄支票以抚慰连续剧中的受难的女主人公的人属于同一类别。我们在这里要指出，那种能够被接受的假设的条件，那种在读者开始阅读之前便已同意了的协约，是属于约定俗成的程式（convention）一类的东西，明白这一点在后面会显得十分重要。

经过引导也不能理解文学程式的人经常被说成是"迷信文字的"（literal-minded）。但是由于"literal"（文字的）这个词肯定应该与文字有某种关联，因此用"literai-minded"这个词组来形容缺乏想象力（imaginative illiterates）看起来是奇怪的。这一反常现象的原因是有趣的，并对我们的论点来说是重要的。从传统上看，"literal meaning"（文字意义）这个词组是指毫不模棱两可地描述事实的意思①。我们通常说猫这个词"实际上指"（means literaiiy）一只猫，即是指它是一只猫的恰当的符号，它与喵喵叫的动物之间的关系是一种简单的表征的关系。Literal

① 在英语中，"literal meaning"既有"文字的字面意义"又有"实际的意义"这样两种含义。本书著者认为作"实际意义"解虽不乏先例，但用之于文学批评却不妥；他在本书只用它的"字面意义"一义。——译注

这个词的意思是从中世纪流传下来的，出自根源于神学的那类批评。在神学中，《圣经》的"literal meaning"通常是历史的意义，它精确到同对事实和真相的记录一样。但丁对《圣经》的《诗篇》中的诗评论道："'以色列人走出埃及'这句话只需按文学理解，对于我们，它意味着摩西时代以色列人正向巴勒斯坦涌进"。其中"意味着"这个词表明，它在这里的实际意思是最简单的那种描述的或表征的意思，就像一个对《圣经》做事实考证的人所理解的那样。

但是这种关于"literal meaning"是简单的描述的意思的观念对文学批评来说根本就不合适。一个历史事件就是历史事件，此外无他；一篇描述历史事件的散文故事不过是一篇文章，不会是任何实际的事件。但丁自己的《神曲》的 literal meaning 并不是历史的，根本不是对但丁"真的发生"的事情的简单描述。如果一首诗除了是一首诗外不能指任何实际的事情，那么诗歌中意义的实际基础仅仅在于它的文字，在于它的由若干母题连锁起来的内部结构。我们说"这首诗实际指"——然后用散文对它进行释义，这从文学批评的角度看，我们总是错的。所有的释义都抽取了一个从属的或外部的意义。照文字理解一首诗意思是理解它作为一首诗和它所代表的全部。这种理解总体上始于让大脑和感官全然服从于作品作为一个整体的影响，继而把诸象征统一起来，以获得对结构统一性的共时的感知。(这是批评元素的逻辑的序列，是乔伊斯的《画像》[1]中斯蒂芬所说的艺术感受的阶段：Integritas（完整），Consonantia（和谐）和Clari-

[1] 指《一个青年艺术家的画像》。——译注

tas（光彩）。我不知道心理的序列是什么，或是否有一个序列——我认为在格式塔理论中没有这么一个序列。）在文学批评中，照文字解释在科学方法上处于同观察和大脑直接反映自然一样的地位。“每一首诗一定必须是一个完美的统一体，”布莱克说这句话，如用词所暗示的那样，不是指所有现存的诗歌都存在这样的事实，而是指每一位读者在第一次试图理解一首诗，即使是一首写得最混乱的诗时所做的假设。

复现的某些原则看起来对所有的艺术品来说都是基本的，这种复现当按时间移动的时候通常被说成是节奏（rhythm），当在空间展开的时候被说成是布局（pattern）；这样我们就谈到了音乐的节奏和绘画的布局。但是，只要稍微再开动一下脑筋，我们也能很快开始谈论音乐的布局和绘画的节奏。理由是，所有的艺术既有时间的也有空间的特征，其区别不过在于哪一种特征作为主导而被表现出来罢了。交响乐的乐谱作为一种展开了的布局，可以同时整个地加以研究；一幅绘画可作为眼睛的复杂的舞动的轨迹被研究。文学作品也像音乐一样在时间中移动，像绘画一样以形象来展开。词的叙述和密托斯（mythos）传达被耳朵所听到的运动的感觉，词义或思想（dianoia）则传达，或至少是保存，被眼睛所看的共时感。当诗从头至尾移动的时候，我们在听诗；但是当它一旦作为整体进入我们头脑中时，我们便立即“看到”它的意思。更准确地说，所反应的不只是整首诗，而是诗中所包含的整体性。只要共时的理解是可能的，我们就可以确立起关于意义或思想（dianoia）的观念。

一首诗就是一首诗，它在其文字的关联域（literal context）中属于被称作诗的那类东西；反过来，它还构成被视作艺术品

的较大类别中的一部分。从这个观点上看，诗一方面呈现出接近音乐的声响，另一方面又呈现出接近绘画的完整的形象布局。这样照文字上讲，一首诗的叙述是它的词的节奏或运动。如果一位戏剧用散文写一段话，然后用无韵诗重写，他是在节奏上做了一个战略性的改变，也就是做了文字叙述上的改变。即使他把"来了一天"（came a day）改成"一天来了"（a day came），他仍然是在对顺序做小小的改变，因此实际上，是对他的节奏和叙述作小小的改变。同理，一首诗的意义实际上在于它作为语辞结构的布局或完整性。它的诸词语不能分别被孤立起来再加上符号价值，或者说每一个词所可能具有的符号价值已被容纳进一个语辞关系的复合体之中。

因此，词义从向心的或内向意义的观点看，是可变的，或者是"含混的"（ambiguous），后者是现在在批评中常见的一个术语，一个意味深长的、当应用于论断性的文章时含有贬义的术语。"机趣"（wit）这个词语说在蒲伯的《论批评》中以九种不同的意思被使用。在论断性的文章中，这样一种变异不居的语义的主题除了引起无望的混乱外不能产生任何东西。在诗歌中，这种含混却指示出一个词所可能有的意义和其关联域的范围。诗人并不把一个词和一个意义等同起来，他在确立词的多种功能或多种力量。但是当我们作为语辞符号来看待诗的象征时，诗便整个地在不同的关联域中出现，其叙述和意思也是如此。从描述上看，一首诗主要不是一件艺术品，而主要是一个语辞结构或一套表征性的词，和其它语辞结构如关于园艺的书可归为一类。在这种关联域中，叙述指词语的序列和事件之间的关系，这些事件与外部生活中的事件相类似；意义指其布局

和一个论断性的陈述体之间的关系，所涉及的象征系统的观念不是文学与艺术，而是文学与语词的其它结构所共同具有的观念。

在这个阶段，一种数量可观的抽象登场了。当我们把诗的叙述作为事件的描绘来考虑的时候，我们不再把叙述只看成是文字方面所包容了的每一个词和字母。我们宁可认为是一系列的显著的事件，是体现在词语的序列中的明显的和外在地引人注目的因素。同理，我们认为意义是对诗进行散文释义时可以再生的那种论述性的意义。因此，一个平行的抽象就进入象征系统的概念之中。在文字的层面上，那些象征是一些母题，无论什么单位，直到字母，都可能与我们的理解有关系。但是只有大的和引人注目的象征才可能作为符号被文学批评所注意：名词和动词，以及用重要的词构建起来的词组。介词和连词几乎是纯粹的起连接作用的词。一本字典，它主要是一个传统的符号价值表，关于这些词它什么也告诉不了我们，除非我们已经理解了它们。

因此文学在其描述的关联域(descriptive Context)中就是一个假设性的语辞结构体，它介于描述或安排实际事件的语辞结构或历史，和描述或安排实际观念或表征物体的语辞结构，如哲学和科学的语辞结构之间。空间与概念世界的关系是我们在这里显然不能观察的关系；但从文学批评的观点看，描述的文章和教导的文章，自然物体的表征和观念的表征，只是离心意义的两个不同分支。我们可用“情节”或“故事”(story)这些词表达一连串显著的事件，而故事与历史有联系这一点是已被词源学所指明了的。但是用“思想”甚或是“思想内容”(thought-

content）来表达布局的表征的方面或总的意义，是比较困难的，因为“思想”也描述我们在这里试图把它从那里区分出来的东西。这就是诗学的种种词汇问题之一。

当然，象征系统的文字相位和描述相位，是存在于每一部文学作品之中的。但是我们发现（如我们还将在其它诸相位所发现的那样）每一个相位与某种批评程序以及某种文学有一个特别紧密的关系。被象征系统的描述方面所深深影响的文学在其叙述上倾向于现实主义，而在其意义上倾向于教诲的或描述的。其主导的节奏将是直接引语的散文，其主要努力将是作为一种假设性结构尽可能地提供关于外部现实的清楚而诚实的印象。在文献性的自然主义（它的基本代表人物是左拉和德莱塞这样的作家）中，文学走得相当远，成了生活的表征，与其用词语的结构的完整性还不如用描写的精确性为标准来评价它。纵然它走得如此之远却依然是文学。若再超过这一点，文学中假设的或虚构的因素就会开始消失。当然这种类型的文学表达的界限是宽广的，几乎所有现实主义诗歌、戏剧和小说的领域都在其中。但是我们注意到，文献性自然主义的伟大时代，即十九世纪，也是浪漫主义诗歌的时代，后者强调富于想象的创造进程。这表明在文学的假设性因素和论断性因素之间，存在一种张力（tension）感。

这张力最后在被总称为象征主义的运动中中断了。象征主义这个术语我们在这里是扩展开来使用的，它代表整个这样一种传统，即通过法国的马拉美和韩波到瓦莱里、德国的里尔克、英国的庞德和艾略特而形成一种广泛的一致性而发展起来的传统。象征主义的理论补充了极端自然主义的不足之处，它强调

文字方面的意义，把文学视作向心的语言布局，其中直接的或可证实的陈述因素从属于该布局的完整性。而提出“纯”诗歌的概念或认为论断性的意义可以损坏富于暗示的语言结构，则是这一运动的次要的副产品。象征主义的伟大力量在于它成功地把文学的假设的萌芽剥离出来，虽然在其早期阶段它曾被把这种分离工作与整个创作过程相等的倾向所限制。象征主义的所有特征是稳固地建立在诗歌是与意义的向心方面相联系的这样一个观念的基础上的。这样，批评之所以获得一种可接受的关于文字意义的理论，是借助于相对近期的文学的发展。

如马拉美所表达的那样，象征主义坚持认为，在读诗时，不应该强迫人去具体回答“这是什么意思”这个问题，因为诗中的象征的基本含义存在于它与整首诗的关系之中。因此，一首诗的统一性最好作为情绪的统一性来理解，情绪是感情的一个阶段，而感则是用来表达趋向于快感体验或美的沉思的精神状态的普通字眼。而且对象征主义而言，鉴于情绪不能持久，文学基本上是不连贯的，较长的诗只是通过使用语法结构而连结在一起的，这种结构对描述性的文字则更为合宜。诗的意象不是在陈述或指出什么，而是通过互相映衬，暗示或唤起诗所要表达的情绪。这就是说，它们表现或清晰地表达特定的情绪。感情不是混乱的或不清晰的：如果感情没有变成一首诗，那么它仍不过只是感情而已，一旦它变成了诗，那么它就是诗，而不再仍是在其背后的某种东西了。不管怎样，暗示和唤起这两个词是合适的，因为在象征主义中，词不同事物相应和，而同其它词相呼应，因此象征主义给读者的直接印象是咒语般的不知所云、声音的和谐，和一种为词的外延所不能限制的、不断丰

富起来的意义的感觉。

一些认为所有的意义都是描述的意义的哲学家告诉我们，鉴于一首诗不是理性地描述事物，那么它一定是对一种感情的描绘。根据此理，诗的文字核心，用句文雅的话来说是“由衷的呐喊”（cri de coeur），即是一个精神紧张的生物的直白的呼号，此生物遭遇到某种需要作出感情反应的事情，如一只狗对月狂吠。根据这个理论，轻快的欢歌（l' Allegro）和《幽思的人》这样的哀歌（Il Penseroso）将分别是对“我感到幸福”和“我感到悲哀”的说明。然而，我们发现诗歌的真正核心是微妙的和闪烁其词的语辞布局，它回避而不是去促成这种赤裸裸的陈述。我们还注意到，在文学史中，谜语、神谕、咒符和知识比主观感情的显示更为原始。批评家们告诉我们诗的表达的基础是反讽，或是背离明显的（即描述的）意义的一种词的布局，他们比较接近文学经验的事实，至少在文字的层面上。文学结构是反讽的，因为“它所说的”总是在种类或程度上与“它所指的”不一样。而在论述性的文字中，则其所说的趋向于与所指的相接近，最理想的是两者能完全一致。

文学创作和批评反映出象征系统的文字和描述这两个方面的区别。同研究性和学术性的刊物有联系的那类批评，把诗看作是语辞的文献，尽可能完全地把它与历史和它所反映的观念联系起来。对这种批评来说，最有价值的诗是最明确的和描述的诗，是其想象的假设核心可以被轻而易举地分辨出来的诗。（注意我所说的是一种批评，而不是一种批评家。）而另一方面，现在有一种被称为“新批评”的批评，则在很大程度上是基于把一首诗在文字上看成是一首诗这样的概念。它把一首诗的象

征系统当作互相联锁的诸母题的含混结构来研究。它把诗的意义的布局看作自我包容"肌质"(texture)，它把一首诗的外部关系看作与其它艺术的关系，只根据贺拉斯的"推敲词藻"(favete linguis)的劝告来研究，而不考虑其历史的或训诲的方面。对此种研究来说，词的肌质连同其复杂的表层的多种弦外之音是最富于表现力的。批评的这两个方面常常被认为是对立的，就像在上个世纪中相应的两个对立的作家群一样。它们当然是互相补充的，而不是对立的，但在我们继续努力去解决象征系统的第三个相位中的对立之前，把握它们之间侧重点不同仍然是很重要的。

形式相位：作为意象的象征

我们现在为文学批评给“文字意义”这个术语确立了一个新的意思，还给文学指定了普通的描述意义——这是文学意义的一个从属方面，这个普通的描述意义是文学作品与所有其它词语结构共有的意义。但是认为在乐与教之间，在反讽式的与现实保持距离和与现实有明显关系这两者之间的这种奇怪的对立就不再存在，这样的看法似乎是不能令人满意的。当然，人们会说，我们忽略了由最普通的批评术语所表达的文学作品中的基本统一性，这个术语就是词语形式。因为“形式”(form)的常用含义似乎将这些明显对立的方面联结了起来。一方面，形式包含了我们称之为文字意思或结构的统一性的东西；另一方面，它又意指像内容和事件这样的补充性的术语，用以表达它与外部自然共享的东西。诗在形式上不是自然的，但它自身却自然地与自然联系起来，因此，再引用锡德尼的话来说，它“实际上成了第二自然”。

这里，我们获得了一个叙述和意义的比较统一的概念。亚里斯多德谈到“模仿行动”(mimesis praxeos)，即一种对行动的模仿，他似乎把这种行动的模仿和密托斯(mythos)看成一回

事。对亚里斯多德这种极其简短的说明需要进行一些再加工。人的行动（praxis）主要为历史所模仿，或为描述一些具体的和特定的行动的语辞结构所模仿。一个密托斯是对一种行动的第二性的模仿，这意味着，不是它与现实隔着两个阶段，而是它描绘了典型的行动，比历史更富有哲学意味。人的思维（theoria）主要被论述性的文字所模仿，它作出一些具体的和特定的断言。思想（dianoia）是对思维的第二性模仿，是“模仿理想”（mimesis logou），即同典型的思维有关，同意象、隐喻、图形和产生具体思想观念的语言的含混性有关。诗歌因此比哲学更富于历史性，更多地包含意象和事例。所有具有意义的语辞结构都是对那个被称为思维的难以捉摸的心理和生理过程的语言模仿，这一点是很清楚的。这是一个跌跌绊绊的过程，经过了同感情的纠缠、突然的非理性的确信、不自主的洞察的闪光、理性化的偏见、慌乱和惰性的阻塞，最后抵达一种全然不可名状的直觉。有人认为哲学不是对这个过程的语辞模仿，而就是这过程本身，这看法显然是没有经过很多的思考的。

一首诗的形式（每一个细节都与它有关），不管是当作固定的客体被考察，还是把它看作是从头至尾都在作品中运动，都是一样的，就像一首乐曲，它在我们看着乐谱的时候，同人们在演奏它的时候，都具有同样的形式一样。密托斯（mythos）是运动中的思想（dianoia）；而思想则是停滞的密托斯。我们倾向于单单只在意义方面考虑文学象征系统的一个原因是，一般来说，我们没有词语来表达一部文学作品中意象的“运动着”的主干。形式这个词一般有两个补充的术语：事件和内容，它可能造成一些区别——我们是把形式看作一个成形的原则还是看

作一个包容的原则。作为成形的原则，它可能被看作叙述，按照时间把弥尔顿称作（在一个术语较为准确的时代）他的歌曲的“事件”的东西组织起来。作为包容的原则，它可能被认为是意义，在一个共时的结构中把诗汇成一个整体。

通常称为“古典的”或“新古典的”文学标准（盛行于十六至十八世纪的西欧），与这个形式相位有着最亲近的姻缘。它们特别强调秩序和明晰：秩序（order）是因为抓住一个中心形式的重要性的感觉；明晰（clarity）是因为这样一种感觉，即此形式一定不能分解或退入含混之中，而一定要保持一种与自然（自然即其自身内容）的持续的关系。在历史的意义上它的态度具有“人道主义”的特征，这种态度的特点一方面在于忠实于修辞和辞语的技巧，另一方面则深深地依附于历史的和伦理的种种事件。

典型的这种形式相位（formal phase）的作家，例如本·琼生，确信它们与现实相接触，顺应自然，但是他们所产生的效果与十九世纪的描述性的现实主义完全不同，其区别在很大程度上出自所涉及的模仿概念。在形式模仿、或亚里斯多德的模仿说中，艺术品并不反映外部的事件与观念，而是存在于事例和训诫之间。事件和观念现在是其内容的两个方面，而不是供观察的外部领域。构思历史小说不是用来洞察一段历史，而是当作一个范例（exemp lary），它们说明行动、在表明人类行动的普遍形式的意义上是理想的。（语言的难以预测的变化使“exemp lary”既是 example〔事例〕的形容词又是 precept〔训诫〕的形容词。）莎士比亚和琼生对历史有着强烈的兴趣，然而他们的剧本似乎是没有时间限制的；简·奥斯丁没有写历史小说，然

而因为她的表现方法是较为近代的、较为注意外在地模仿自然，她为摄政时期（1810—1820）的社会提供的图画具有特殊的历史价值。

哈姆雷特在说戏时，按照传统的文艺复兴时期的诗学方法曾说，诗是展示自然的镜子。我们应该小心注意这话意味着：诗自身不是一面镜子。它不只是指再创自然的一个影子，而是说它使自然反映在其具有包容性的形式之中。因此，当形式批评家在同那些象征打交道时，他所注意的单位是那些表明诗和它所模仿的自然有成比例地类似之处。在这方面的象征最好叫作意象（image）[1]。我们习惯于把“自然”主要与外部物质世界联系起来，因而我们倾向于认为意象主要是一个自然物体的复制品。但是意象和自然这两个词都远为宽泛：自然既表现为空间的秩序，也表现为概念的或智性的秩序，而通常被称作“观念”（idea）的东西可能也是一个诗的意象。

文学作品中的事件不是真事而是假设性的事件，人们很难找到比这个事实更为基本的批评原则了。文学的观念不是真实的命题，而是模仿真实的命题的语辞套式，由于某种原因，这一点却从没有被始终如一地理解过。《人论》（The Essay on Man）[2]没有解释以生命繁衍不息为基础的形而上的乐观主义的体系：它把这样一个体系当作模型来使用，在它上面去构建一系列假设的陈述，这些陈述作为命题或多或少是无用的，但是当在适当的关联域中作为隽语阅读时，却是取之不尽地丰富

① 也可译为“形象”。——译注

② 指英国大诗人蒲伯（1688—1744）的一部双韵体哲理诗，“凡存在的都是合理的”这句名言即出自《人论》。——译注

和意味深长的。作为隽语（epgrams），作为牢固的、共鸣的、向心的语辞结构，它们可极为恰当地应用于与形而上的乐观主义毫无关系的成千上万的人类状况。华滋华斯的泛神论，但丁的托马斯主义，卢克莱修（Lucretius）的享乐主义，都必须以同样的方式去阅读，就像吉本或麦考利（Macauley）或休谟，读他们是为了风格，而不是为了就事论事①。

形式批评始于对诗的意象的考察，始于对其有特色的布局进行周详的观察。例如，反复出现的或最频繁重复的意象构成了基调，而一些变异不居的、插曲性的和孤立的意象则从属于这个基调，它们共同组成了一个等级结构，批评所发现的这样一个等级结构是同诗歌本身各部分的实际关系相近似的。每一首诗都有其特殊的意象系列，它犹如光谱，是由其文类的要求、其作者的偏爱和无数其它因素所决定的。例如，在《麦克白》中，血和失眠的意象具有涉及主题的重要性，这对于一出写暗杀和悔恨的悲剧来说是非常自然的。因此，在“把绿的变红的”这一诗行中，颜色具有不同的主题强度。绿色是偶然运用的，是为了作对比；而红色，从总的来说，则比较接近整部戏的关键，好比音乐中主调和弦的重复。马维尔（Marvell）的《花园》中红色与绿色之间的对比则正好相反②。

诗的形式不管是作为叙述，还是作为意义来研究都是一样的，因此，《麦克白》中的意象结构可以作为文本中抽出来的布

① 卢克莱修（前99？—55？），古罗马哲学家及诗人。托·巴·麦考利（1800—1859），英国政治哲学家、散文家。大卫·休谟（1711—1776），苏格兰哲学家。——译注

② 安·马维尔（1621—1678），英国诗人，《花园》是其代表作。——译注

局来研究，或作为落到观众耳中的重复的节奏来研究。那种认为后一种方法会产生一种较简单的结果，因此可用来矫正文本研究中的琐屑烦细的观念，其实是一种模糊的观念。用音乐作类比在这里还是很有帮助的。普通的听众听交响乐时对奏鸣曲的形式知之甚少，通过分析乐谱而能发现的所有精微之处实际上全被他们忽略了；然而那些精微之处是实际存在的。鉴于听众能听到了演奏出来的一切东西，所以作为一种前后相承的经验的组成部分，听众还是听到了这一切精微之处的。这种认知并不是那么自觉的，但却并不是不真实的。对高度集中的诗剧的意象的反应也是如此。

对反复出现的意象的分析当然也是修辞的或“新”批评的主要技巧之一，不同之处在于：形式批评在把意象附加到诗的中心形式上之后，把形式的一个方面转释为论述性的文字的命题。换句话说，形式批评是评注（commentary），评注就是把诗中隐晦的语言转释成明晰的或论述的语言的过程。好的评注实际上不是把观念硬加进诗中，而是如实地解释并翻译诗中本来具有的东西，其有关的证据可以从对意象结构的研究中获得，而好的评注正是从这里入手的。至于怎样才能做到评注得恰如其分，即不要把解释的论断推向“极端”，则需要着眼于这样一个事实，即批评所强调的诸部分之间的比例关系应该与诗本身的诸部分之间的比例关系大体相称。

在实践中没能区分文学中最基本的界限，即虚构和事实、假设和论断、想象的文字和论述的文字之间的界限，会导致在批评中所说的“意图谬见”（intentional fallacy）。这是这样一种观念，即认为诗人具有对读者传达意义的基本意图，而批评家的

首要任务就是去重新把握那个意图。意图这个词可以这样解释：它暗示两个东西之间的关系，通常是一个概念和一个行动。有些相关的术语更清楚地表明了这种二重性："瞄准"某物意味着一个目标和一个发射物正处于一条直线上。因此这类术语只有运用于论述性的文字时才是恰当的，在那里，语辞布局与它所描绘的东西的一致具有基本的重要性。但是一位诗人所主要考虑的是创造一件艺术品，因而他的意向只能用某种同义反复(tautology）一样的东西来表现。

换言之。诗人的意图是朝向心方向的。它指向把词和词放在一起，而不是把词同意义排成一条直线。如果我们有子虚乌有的特权去传讯像莎士比亚这样的作家，问他鬼神之类的东西，问他如此这般的一段话是什么意思，我们只能得到使人恼火的同样的回答："我的意思是让它组成剧本的一部分。"对向心意图的探究可以一直深究到文类上，如去追究诗人为什么不只是写一首诗，而是要写某一类诗。例如在阅读《朱莱卡·多布森》(Zuleika Dobson）对牛津生活的描写时，我们竟被反复劝告去捉摸什么反讽意向[1]。作品就是作家意向的明确记录，这种说法已经成为诠释学的座右铭。一个没有经验的批评家认为他发现了许多缺陷，对此只要回答："它本来就被设想为那样"就足够了。对所有其它关于意图的说法，不管有怎样完全的文献记载，都是可以怀疑的。诗人的想法或情绪可能改变；他可能意在此事却做了另一件事，然后把他所做的理性化了。（几年以前

[1] 《朱莱卡·多布森》(1911）是英国诗人、讽刺作家比尔博姆（Max Beerbohm，1872—1956）的作品。——译注

的一期《纽约客》里有一幅非常好的漫画就是针对后面这个问题的：它画了一个雕塑家，凝视着他刚刚制作的一尊塑像，对一位朋友说："是的，脑袋太大了。我拿它去展览时，我会叫它《大脑袋的女人》"。如果意向仍然被认为明显地存在于诗本身中，此诗就被视为不完全的，就像新生写一篇作文，读者总会去想作者脑子里可能装的东西。如果作者已过世很久，这样的思索不会进行得很久，不管它可能怎样不可抗拒地让我们思索不去。

从文字方面而言，诗人有意要说的就是诗自身；他的意思就在所写的任何段落中，在诗歌各组成部分的文字意义中说了出来。但是我们已经看到，文字意义是变化的和模糊的。读者可能对莎士比亚鬼神的回答不满意：他可能觉得莎士比亚是他可信任的诗人，不像如马拉美那样不可信，觉得他还意在使他的段落成为不言自明的（例如具有描述的和可重新释义的意思）。他无疑这样做了，但是此段落与剧的其它部分的关系为剧本创造了无数的新意义。一位优秀的素描家画一只猫，一张栩栩如生的素描画，干净利落的寥寥数笔就表现出所有看这张画的人对猫的感觉。同理，我们所知道的《哈姆雷特》这一由词语有力地构建的布局可能包含大量的意义，即使大量的、不断增长的关于此剧的批评书籍也不能穷尽。评注，即将隐晦的转译为明白的，只能分析意义的特定方面，不管是大的或小的意义，这个意义方面只对某些读者在某个时间内是合适的或有趣的。这样一种转译是同诗人自己很少有关系的活动。评注与圣书，如《圣经》或《吠陀》的赞美诗之间的大量关系甚至更为令人震惊，它说明当一个诗的结构达到某种程度的集中或得到

社会承认时，它所承担的评注量是无限的。科学家说明一种规律，这一规律所能阐明的现象远比他所能观察到或计算到的现象多得多，这并非不可思议，上述文学上的这种事实也是如此。因此也没有根据加以怀疑，没有必要像哥尔斯密（Goldsmith）中的乡巴佬一样，怀疑一个诗人的小脑袋怎样能够载着莎士比亚和但丁提供给世界的那么多的机智、智慧、教诲和意义。

艺术中仍然有一种真正的神秘（mystery），真有一种叫人不可思议的地方。在《成衣匠的改制》（Sartor Resartus）中，卡莱尔把外部的象征（像十字架或国旗，它们自身并无价值，但却是某种存在的事物的符号或指示物）和内部的象征加以区别，后者包括艺术品。在这个基础上，我们可以把两种神秘加以区别。（此外第三种神秘是谜语，这是一种需要解决和破译的问题，它属于推断性的思维，除技巧的问题外都与艺术无涉。）未知的或不可知的实体的神秘是外部的神秘，它只是在艺术也在阐明其它什么事物的时候才包含在艺术之中，如对人而言宗教艺术主要关心的是崇拜。但是内部的神秘是在其自身中就保持神秘的东西，不管它是不是已经充分地被了解，所以这并不是一种因为无所知而产生的神秘。存在于《李尔王》或《麦克白》的伟大之中的神秘，不是来自隐藏，而是来自启示，不是来自作品中某种未知或不可知的东西，而是来自其中无限的东西。

当然可以说，诗歌是产品，不仅像论述性作品那样的是关于意识的有意的和自主的动作的产品，而且还是下意识的或前意识的或半意识的或无意识的（不管人们倾向于哪个心理学的比喻）过程的产品。写诗要耗费大量的意志力，但这种意志力的一部分必须被用来努力使意志得到松弛，这样便使一个人的

作品的大部分成了不由自主的。这无疑是正确的。诗歌的技巧就像所有的技巧一样是习惯性的，因此其无意识是不断增强的，是一种熟练的技艺，这样说也是正确的。但我觉得此类文学的事实根据只是从长远的观点看在文学批评内是可以解释的，我不情愿用心理学的陈词滥调来解释文学的事实。还有；当谈论艺术的时候，避免"创造的"这个术语以及它所包含的以生物作类比的意义，现在看起来几乎是不可能的。而且创造，不管是上帝的、人的还是自然的，似乎成了一种这样的活动，其唯一的意向是废除意向、清除对其它事物的最终依赖或关系、消灭介于它自己和它的概念之间的阴影。

人们但愿文学批评有一个塞缪尔·勃特勒（Sammuel Butler）来系统地揭示在艺术品和有机体之间的这种类比的某些矛盾[①]。我们可以客观地描述当郁金香在春天开放，菊花在秋天开放时所发生的事情，但是我们不能从植物内部来描绘它，除非借助于一些隐喻，这些隐喻出自人的意识，求助于某种像上帝或自然或环境或创造力（elan vital），或植物本身那样的媒介。说一朵花"知道"它什么时候开放是拟人化的比喻，当然，说"自然知道"，只能是把一个褪了色的女神崇拜引进生物学。我很能理解，生物学家在他们自己的领域会发现这种目的论的比喻既不必要又会造成混乱，是一种具象错置的谬误（fallacy of misplaced concreteness）。当批评不得不面对无法估量的事情，而不是面对意识或逻辑地引导的意志的时候，也会这样认为。如

① 塞·勃特勒（1835—1902），英国著名讽刺小说家、科普作家。他的《埃瑞洪》、《众生之路》等作品，借用斯威夫特的手法，嘲讽当时社会的种种自相矛盾的不合理现象。他的文学批评也有独到见解。——译注

果一个批评家说另一个批评家在一个诗人身上发现了大量的精微之处，而这个诗人大概并没有意识到，此类话就恰好是以生物作类比。一朵雪花并没有意识到构成了一个晶体，但是这现象却是值得研究的，即使我们愿意丢开它的内部精神过程不管。

人们并没有经常意识到所有的评注都是比喻性的解释，是把观念加到了诗的意象的结构上。任何批评家在允许自己对一首诗做出真正的评论的时候（例如，“在《哈姆雷特》中，莎士比亚写的似乎是一出优柔寡断的悲剧”），他就开始作比喻了。这样在其形式相位，评注把文学看成关于事件和观念的潜在比喻。这种评注与诗歌本身的关系来源于被几个浪漫主义时期的批评家所发展了的“象征系统”和“讽喻”之间的对比，象征系统在这里是在具有主题的意味的意象的意义上使用的。这是对诸象征的“具体”研究方法和“抽象”的研究方法之间的对照。具体的方法是从实际事物的意象开始并向外部的观念和命题发展；抽象的方法是从观念开始，然后努力去找到一个具体的意象来表现它。这种区分自身是足够有效的，但是它在现代批评中埋下了一大块造成混乱的障碍物，这在很大程度上是因为讽喻（allegory）这个术语被非常宽泛地用来形容大量各式各样的文学现象。

真正的讽喻出现在当诗人明确地指出他的意象同事例及训诫的关系，并因此试图指出关于他的评注应该怎样进行的时候。不管什么时候作者明显在说：“我用这个同时也还指那个”，他就是在讽喻。如果如此这般连续进行下去，我们则可谨慎地说，

他所写的"是"一部讽喻作品。例如在《仙后》中，除了在诗中发挥它们自己的作用之外，其叙述还系统地涉及历史的事例，而其意义则涉及道德训诫。因此，讽喻是一种对位的技巧，就像音乐中对圣歌的摹仿，但丁、斯宾塞、塔索和班扬到处运用它：他们的作品是文学的弥撒和神剧。阿里奥斯托、歌德、易卜生、霍桑用淡然的态度进行写作，他们随意地使用讽喻或丢下讽喻。但是甚至持续的讽喻仍然是一个意象的结构，而不是隐藏的观念的结构。评注不得不像着手研究所有其它的文学一样来对待它，努力发现由意象在总体上所暗示的训诫和事例是什么。

进行评论的批评家常常在不知道真正原因的情况下对讽喻抱有偏见，因为持续的讽喻规定了他评注的方向，所以限制了批评的自由。因此他经常要求我们只当作故事去阅读斯宾塞和班扬等人的作品，让讽喻任其自然，这意思是，他认为自己那种类型的评注更有意思。或者他将为讽喻下定义，而他所喜欢的诗歌则不包含在此类讽喻之内。这样的批评家经常倾向于把所有的讽喻好像都看成是素朴的讽喻，或是把它视为观念变成意象的转译。

素朴的讽喻是论述性文字的隐蔽形式，主要属于初级水平的教育性的文字：学校中的教室道德、忠诚的楷模、地方的庆典等等。它的基础是由教育和仪式所培育的习惯的或风俗的观念，其一般的形式是短暂的场景。人们在一种特定场合下处于兴奋之中，熟悉的观念突然成了感观经验，而这种场合过了，一切也同时消失。政府稳定、贸易繁荣、国泰民安这一类主题对一场庆典来说是最合适的，此类庆典只是为半小时的招待来访

的君主而设计的。"大众媒介"和"声像辅助"的设备在当代教育中所起的作用类似讽喻。由于其基础场景，素朴的讽喻的中心是在绘画之中，而它作为艺术，最成功的是一种应景即兴的形式得到公认，如在政治漫画中就是如此。在官方壁画和雕塑中的比较庄严和永久的素朴的讽喻直到今日还是一种明显的倾向。

这样，在评注的一端，是这种素朴的讽喻，它急于提出它自己的讽喻论点，以至于它没有真正文学的或假设性的中心。当我说素朴的讽喻还"在时兴"的时候，我是指任何对其意象无法做基本的分析的讽喻——即只带有一个解说性的意象的讽喻或带有一个解说和意象合二而一的讽喻的论述性文字——与其把它们看作文学，不如看作思想史中的一个文件。例如，《埃斯德拉斯第二》(II Esdras)的作者引进一只鹰的讽喻的形象，并说："看，在右边升起一团羽毛，它统治所有的土地"，很清楚，他无意把他的鹰作为诗的意象保留在文学表达的正常范围之内。诗的表达的基础是隐喻，素朴的讽喻的基础则是混杂的隐喻。

在文学的领域内，有一个摆动着的天平，其一端是最明确的讽喻；而另一端则是最闪烁其词的、隐晦的和反讽喻的。从整个文学的这一端走向另一端，首先我们遇到连续的讽喻，像《天路历程》和《仙后》，然后是刚刚提到过的自由风格的讽喻。其次是一个有着很大的和显著的教条兴趣的诗歌结构，其中内在的种种虚构实则为事例，像弥尔顿的史诗。接着，在正中央，则有这样的作品，其中意象的结构，不管怎样具有暗示性，只与诸事件和诸观念有隐晦的关系，它包括莎士比亚的大部分著

作。在这之后，诗的意象开始从事例和训诫那里后退，而反讽和佯谬（Paradox）[1]的成分则相应增强。现代批评家在这里感到如鱼得水，原因是这种类型与现代对艺术的实际观点更为一致，与认为诗歌需背离明确的陈述的意见更为一致。

有几种这样反讽的和反讽喻的意象人们是熟悉的。一种是巴洛克时期的玄学诗派的典型象征，“曲喻”（conceit）或有意把毫无联系的事物强拉在一起。玄学诗歌的佯谬技巧（paradoxical techniques）是基于这样一种感觉，即艺术与自然的内部关系崩溃，由此转化为一种外部关系。另一种是象征主义的替换意象，是暗示或招来一些事物却回避直白地称谓它们的技巧的一部分。还有一种是被艾略特先生形容为客观对应物（objective correlative）的意象，是在诗歌中确立一个内在的感情焦点，同时用一个观念来取而代之的意象。还有一种是图徽象征（heraldic symbol），是当我们想起现代文学中的“象征”这个词时最现成地出现在脑海中的处于中心地位的图徽式的意象，这类意象即便不是同客观对应物完全同一，也与它密切相关。例如，我们想起霍桑的红字，麦尔维尔的白鲸，詹姆斯的金碗，或弗吉尼亚·沃尔芙的灯塔。这种意象与形式讽喻的意象的不同点在于：在这里艺术与自然之间没有连续的关系。例如，与斯宾塞的讽喻象征形成对照的是，图徽象征的意象同叙述和意义这两者都处于一种佯谬的和反讽的关系中。作为意义的单位，它阻碍叙述；而作为叙述的单位，它又使意义混乱。它把卡莱尔的意义

---

1 佯谬（paradox）或译为“悖论”、“矛盾语”、“似非而是”，本书中一律译为“佯谬”。——译注

在其自身的内在象征的性质同令人不解地指向别的事物的外在象征结合起来。这是象征主义的一种技巧，它基于对象征的文字方面与描述方面之间的潜伏的对立的一种强烈感觉，这种对立使十九世纪文学中的马拉美和左拉成为如此极端的一种对照。

下面我们遇到了更为间接的技巧，像私人联想，如象征主义的本意就在不能被完全理解，如达达主义的有意的骗局，以及另一类与文学表达的领域相接近的同系的符号。我们应该清楚地记住可能进行评论的这整个范围就是如此宽广，这样便可以纠正中世纪和文艺复兴时期批评家的偏颇，他们认定所有主要的诗歌应该被尽可能地看到连续的讽喻，也可以克服现代批评家的片面性，他们坚持认为诗歌从根本上讲是反讽喻的和好作佯谬的。

我们现在有了这样的概念，即文学是一种假设的创造实体，它没有必要陷进真实和事实的世界里，也没有必要同其背离，而是可以进入同它们的任何一种关系之中，从最清晰的到最不清晰的。这不由使我们想起数学同自然科学的关系。数学像文学一样，是假设地和借助内在的一致性进行的，而不是描述地并借助于对自然的外在忠实。当它被应用于外部事实时，被证实的不是它的真实性，而是它的应用性。我已经在这篇文章中用猫来作为我的语义学标志，我注意到此点早在叶芝和斯特奇·穆尔（Sturge Moore）之间关于罗斯金的猫的问题的讨论中就鲜明地表现出来。这只猫被罗斯金拾起并扔出了窗外，虽然它并

没有在那儿。任何拿他的思想与外部现实作衡量的人不得不求助于一种信念的公理。经验的事实和幻想之间的区别不是一种理性的区别，它不能被逻辑地证明。它只能被假定这一区别的实践上的和感情上的必然性所"证明"。对诗人，作为诗人，这一必然性是不存在的。不存在他为什么应该不是肯定就是否定任何猫的存在（不管是真的猫，还是罗斯金的猫）的诗学原因。

作为现实有关系的艺术的概念（这一现实既不是直接的也不是否定的，而是潜在的）最后使乐与教、风格与信息之间的二分法分解了。"乐"（delight）是不容易与快感（pleasure）相区分的，因而打开了通往那个我们在序言中略加提及的审美上的享乐主义的道路。"乐"也没有在价值上对个人化和非个人化的方面加以区别。传统的净化理论意味着对艺术的感情反应并不是一种实际感情的高扬，而是由其它什么事物的波动而造成的实际感情的高扬和排除。我们也许可以把这种"其它什么事物"称之为兴奋（exhilaration）或兴致（exuberance）：从经验中解脱出来的对某事物的幻象，通过把经验变成模仿，把生活变成艺术，把日常事变成戏剧而在读者那里唤起的反应。在文理知识的这个中心，某些事物当然应该得到解脱。创造的隐喻暗示了与之相似的诞生的意象，暗示了出现新生的有机体并变为独立的生命。创造的狂迷和其反应在创造性的努力的一个层面上，导致了母鸡的咯咯叫；在另一个层面上，导致了这样的性质，即伴随着完美的规律而产生的轻松或解脱的感觉，在这种时候我们已分不清舞蹈和舞蹈者；此种性质意大利批评家称之为"狂欢"（spezzatura），而霍比（Hoby）则将卡斯蒂廖内（Cas-

tiglione）的此言译为“不顾一切”[1]。

要理解弥尔顿称为“华丽的悲剧”（Gorgeous Tragedy）的效果，即产生真正阴郁的或悲伤的感情，是不可能的。埃斯库罗斯的《波斯人》和莎士比亚的《麦克白》当然是悲剧，但是它们分别与在萨拉米（Salamis）的胜利和詹姆斯一世的登基相连，而这两个场合都是国家的欢庆时刻。有一些批评家将真正感情的理论加到莎士比亚身上，并谈到有一个“悲剧时期”，即从1600年到1608年，在这个时期内，莎士比亚被认为处于忧郁的状态中。大多数人如果刚刚完成一出像《李尔王》一样的优秀剧本，都会处在兴奋的情绪中，我们没有权利把这种情况派给莎士比亚，但可以肯定的是，如此来描绘我们对此剧本的反应，其方法是正确的。另一方面，格洛斯特（Gloucester）[2]瞎了眼，却主要给观众的是娱乐，当我们所获得的快感显然与虐待狂无关时，我们便享受到更多的娱乐，要承认这一点是会叫人震惊的。如果有什么文学作品在感情上是“压抑的”，那么不是作品就是读者的反映出了错。艺术似乎总是导致一种轻松愉快（buoyancy），尽管它经常被称为快感（pleasure），如华滋华斯便这样称呼它，但它所包含的却远比快感更为广阔。布莱克

---

① 卡斯蒂廖内（1478—1529），意大利外交官、侍臣，著有《侍臣论》，是一部用对话体描述文艺复兴时期贵族和侍臣的礼仪的书。——译注

② 疑指莎剧《李尔王》中之人物格洛斯特（Gloster）伯爵，此人同李尔王一样，皆因未能认清不孝子女之真面目而被逐出家门，备受虐待。格洛斯特在双目失明后才看清儿子是如何忘恩负义。至于Gloucester，也音译为格洛斯特，是《亨利五世》、《亨利六世》、《理查三世》等莎士比亚历史剧中的几位公爵，但都没有瞎眼；最有名的是《亨利六世》（中篇）中的韩福瑞·格洛斯特公爵（Humphrey, Duke of Gloucester），也是悲剧人物，为王叔、摄政王，终被杀，但生前也未失明。因两姓虽拼法不同，但读音相近，可能弗莱在这里把两者弄混了亦未可知。——译注

说，“兴致即美”。我看这是实际的明确的解决办法，不仅对解答美是什么这一次要问题有用，而且也对解答净化和狂迷的概念究竟是什么意思这一远为重要的问题有益。

当然，这种兴致是感情的又是理智的：布莱克本人乐于这样来给诗歌下定义：“针对智性力量的讽喻。”我们生活在有三重外部压力的世界里：对行动的压力，或曰法律；对思想的压力，或曰事实；对感情的压力，它是所有快乐的特征，不管这种快乐是来自天堂还是冰激凌苏打水。但是在想象的世界里，第四种力量（包括真、善、美，但从不从属于它们）却摆脱了所有的压力而兴起。想象的作品呈现给我们一种幻象，不是关于诗人的个人伟大性，而是关于某种非个人化的和远为伟大的事情：关于精神的自由的决定性行动的幻象，关于人的再创造的幻象。

神话相位：作为原型的象征

在形式相位，诗既不属于“艺术”类别，也不属于“语辞的”类别：它代表了它自己的类别。这样对它的形式来说有两个方面。首先，它是独一无二的，一种工艺品（techne）或人工制品，有它自己的特殊意象群结构，在没有其它类似它的参照物的情况下由它自己来加以检验。在这里，批评家是从诗本身着手的，不是从先在的概念或诗的定义着手的。其次，诗是许多相类似的形式之一。亚里斯多德知道，《俄狄浦斯王》在一种意义上来说与其它悲剧不同，但是他也知道它属于被称作悲剧的类别。我们已经有了莎士比亚和拉辛的经验，则可以进而得出这样的推论，即悲剧是某种比希腊戏剧的一个方面更大的东西。我们还可以发现非戏剧的文学作品中的悲剧。因此，为了理解悲剧是什么，我们必须超越历史的范围去探究这样一个问题，即从总体上看文学的一个方面是什么。由于有了关于一首诗与其它诗的外部关系的这种想法，批评中的两个值得思虑之点即程式和文类首次变成为重要的了。

文类（genre）的研究基于形式上的类似。文献批评和历史批评的特征便是无视此种类似之处。此类批评影响深远且似乎

有理（且不管它是否存在），但是面对一部莎士比亚的悲剧和一部索福克勒斯的悲剧（只是因为它们都是悲剧才得以比较），历史批评家不得不把自己局限在关于生活的严肃性的一般考虑上。同理，在修辞批评中竟不考虑文类，没有比这更令人震惊的了：修辞批评家只对面前的东西加以分析，不大关心是一出剧，一首诗还是一部小说。事实上他甚至认定在文学中完全没有文类可分。这是因为他只是把它作为一部艺术作品而关心其结构，而不是当作带有一种可能的功能的人工制品。但是文学中有许多完全撇开其来源和影响的相类似的情况（当然，它们中也有许多是根本上不相类似的），专注于这种类似构成了我们实际的文学经验的一个大的部分，无论它在批评中起的是什么作用。

形式相位的主要原则是认为一首诗是对自然的模仿，这是一条非常健全的原则，依然是把个别的诗区别出来的原则。清楚的是，任何诗不仅作为对自然的模仿被观察，而且作为对其它诗的模仿被观察。按照蒲伯的说法，维吉尔发现，遵循自然跟遵循荷马基本是同一种事。一旦我们把一首诗当作整个诗歌中的一个单位而来考虑它和其它诗的关系时，我们可以看到对文类的研究必定建立在对程式（convention）的研究之上。可以处理这种事情的批评，必须基于象征系统的使诗歌互相发生关系的方面，这种批评将选择把诗连结在一起的那些象征，以此作为自己工作的主要领域。它最终的目标不是简单地把一首诗当作自然的模仿，而且是从整体来看被相应的词序所模仿的自然秩序。

所有的艺术都是同样程式化了的，但是我们通常没有注意

到这个事实，除非我们对于程式很不习惯。在我们的时代，文学中程式的因素被版权法煞费苦心地掩盖了，这种版权法声称每一部艺术品都是一个创造，这种创造鲜明得足以被当成专利。因此，现代文学的程式化的力量——例如，编辑的政策和读者的期待结合起来怎样使杂志上出现的东西程式化——经常没有被承认。如果A已过世，说明B借助于A，这仅仅是学术问题；但假如A尚活着，则成了道德过失的证据。这种情况使评价文学成为困难的，包括乔叟在内，他的许多诗歌是从别人那里翻译过来和演化过来的；莎士比亚，他的剧本有时几乎逐字逐句地模仿其来源；还有弥尔顿，他最想要的就是从《圣经》中剽窃尽可能多的东西。在这些作品中寻找所剩无几的创造性的人不限于缺少经验的读者。我们大多数人都趋向于认为一首诗的真正成就是不同于，或甚至是相反于他所剽窃的现存的成就，这样我们便常常把注意集中到边缘的而不是中心的批评事实，例如，《复乐园》作为一首诗的主要伟大之处不是弥尔顿加到他的原材料上的修辞的装饰成分，而在于主题本身的伟大，弥尔顿将这伟大从他的原材料转递给了读者。关于伟大诗人是在照管伟大的主题的观念，这对于弥尔顿说来是足够根本的，但却违反了关于创作的大部分低模仿的偏见，而我们大多数人都是由这些偏见哺育出来的。

低估程式似乎是下面这种倾向的结果，甚至可能是它的一部分。这一倾向从浪漫主义时期开始便显露出来，认为个人理想地先于他的社会。与此相反的观点，即新生婴儿是由遗传和已经存在的环境与社会的亲密关系所决定的，这种观点最初的优点便是比较接近于事实，暂且不管从那里能推出什么样的教

条。第二种观点的文学结果是，新诗，就像新生婴儿一样，诞生于已经存在的词语序列之中，是它所依赖的诗歌结构的典型。新生儿不过是再次以个人为单位表现出来的他自己的社会，新诗与其诗的社会有相似的关系。

要接受下列这种批评观点几乎是不可能的，这种观点混淆了有独创性的和原始性的，并想象一个有“创造性”的诗人拿着一支铅笔和几张白纸坐下来，最后以一种特别的创造行动（ex nihilo）写出一首新诗。人类并不是以那种方式创作的。就像一种新的科学发现表明了某种已经潜伏在自然秩序中的事物并同时与现存科学的总的结构有着逻辑的联系一样，新诗表明了某种已经潜伏在词语序列之中的东西。文学可具有生命、现实、经验、自然、想象的真理，各种社会条件，或你愿意加进内容中的任何东西；但是文学本身不是由这些事情所构成的。诗歌只能产生于其它诗篇；小说产生于其它小说。文学形成自身，不是从外部形成：文学的形式不能存在于文学之外，就像奏鸣曲、赋格曲、回旋曲的形式不能存在于音乐之外一样。

把文学全然看成个人的事业，这样便掩盖了许多批评的事实，这是非常清楚的。当弥尔顿坐下来写一首关于爱德华王的诗时，他并不问自己：“我能找到什么来谈论国王呢？”而是问：“诗歌会怎样要求来处理这样一个题材？”那种认为程式表明了缺乏感情，诗人借助无视真诚而获得真诚（这通常指表达力强的感情）的观念是与文学经验的事实和历史相对立的。这个观念的根源是这样一种观点，即诗歌是对感情的描绘，它的“文字”意义是关于个体诗人所特有的感情的表露。但是任何对文学的严肃研究很快表明有独创性的和模仿的诗人之间的真正

区别只是前者是比较深刻的模仿。独创性回到文学的本源，如同激进主义回到其根基。艾略特先生关于一位优秀的诗人更可能窃取而不是模仿的评语是一个比较公允的关于程式的观点，这话意味着诗与其它诗独特地纠缠在一起，而不是含糊地与像程式和文类这样的抽象物纠缠在一起。版权法和与之相连的习俗使现代小说家很难从其它文学那里窃取任何东西，除了他的书名；因而常常只是在这种像《丧钟为谁而鸣》、《愤怒的葡萄》或《喧嚣与骚动》等书名中我们可以清楚地看到一位作家从程式的共同财富中可以获得多少非个人化的尊严和丰富的联想。

如同神奇的活动的其它产品一样，一首诗的父亲比它的母亲更难验明。没有严肃的批评可以否认，母亲永远是自然，自然是客观的领域，被认为是交流的领地。但是只要将一首诗的父亲假定为诗人自己，我们便又一次无从对文学和论述性语辞结构加以区别。论述性的作者的写作是在自觉意志支配下的一种行动，那个自觉意志连同作家为之采用的象征系统，与他所描绘的事物的实体相对。但是诗人却是创造性地写，而不是有意地写，他并不是他的诗作的父亲；他充其量是助产婆，或更确切地说，是自然母亲的子宫：可以说，她以他为自己的私处。修正是可能的这个事实（也就是诗人可以修改一首诗，不是因为他比较喜欢这种修改，而是它们确实好一些）清楚地表明诗人在诗经过他的头脑时不得不给诗以生命。他有责任在尽可能未受伤害的状态中为诗接生。如果诗是活的，它同等焦急地摆脱诗人，哭喊着割断诗人自我的脐带和食管。

诗的真正父亲或使之成形的精灵是诗本身的形式，这个形

式是诗歌的普遍精神的宣言；莎士比亚十四行诗的“生身之父”，既不是莎士比亚本人，更不是那个令人沮丧的鬼神W·H先生，而是莎士比亚的题材，是他的感情的主人兼情妇（master-mistress）。当一位诗人谈及使诗歌得以成形的内在精灵时，他倾向于丢掉传统的对诗歌女神的哀恳求助，而认为自己处于一个女性的地位，与某个神或君主有关系，或至少这是一种承恩得宠的关系，不管这神或君是阿波罗，狄俄尼索斯，厄洛斯，基督，还是（像在弥尔顿那里的）圣灵。奥维德说：“神灵驻于我心”（Est deus in nobis）；在现代，我们可以比较尼采在《瞧这个人》（Ecce Homo）中的关于灵感的议论。

程式的问题是艺术如何能交流的问题，因为文学显然像论断性的语辞结构一样是一种交流的技术。诗歌，作为整体不再只是模仿自然的人工制品的总集，而是作为整体的人类技巧活动之一。如果我们能用“文明”这一词来形容这种活动，我们可以说我们的这第四个相位是把诗歌看成为文明的技巧之一。因此，它涉及诗歌的社会方面，涉及诗歌作为社会共有的焦点。在这个相位中的象征是可交流的单位，我给他取个名字叫原型（archetype）：它是一种典型的或重复出现的意象。我用原型指一种象征，它把一首诗和别的诗联系起来从而有助于统一和整合我们的文学经验。而且鉴于原型是可交流的象征，原型批评主要关注于作为社会事实和交流模式的文学。通过研究程式和文类，这种批评试图把个别的诗篇纳入作为整体的诗歌体。

在大量的诗篇中，某些自然界的普遍意象如海或森林的重复，这本身甚至不能被称作“巧合”（coincidence），巧合这个词是当我们无法为一件设计品找到一种用法的时候给它起的名

字。但是这种重复确实指示出诗歌所模仿的自然中的某种统一，以及诗歌是其组成部分的交流活动中的某种统一。由于知识的更大的交流背景，一个关于海的故事成为原型是可能的，它给从未走出过萨斯喀彻温省（Saskatchewan）[1]的读者造成一个深刻的想象的影响是可能的。例如，在《力息达斯》中有意地使用了田园的意象，只因为它们是程式化的，我们就此可以发现，田园的程式促使我们把这些意象和文学经验的其它部分联系起来。

我们首先想到忒奥克里托斯（Theocritus）的田园的传统[2]，在他那里田园的哀歌首先表现为对美男阿多尼斯（Adonis）的哀悼仪式进行文学改编。这整个田园传统从忒奥克里托斯到维吉尔再到《牧人日历》（The Shepheardes Calender），经过《力息达斯》往下流传[3]。接着我们想到复杂的田园象征系统，有《圣经》和基督教会的，有亚伯、第二十三篇圣诗和圣牧基督，有关于"牧师"和"羊群"的宗教暗示，有维吉尔在其救世主牧歌中的古典的传统和基督教传统之间的一脉相承。然后我们想到田园诗的象征系统扩展到锡德尼的《阿卡狄亚》（Arcadia）、《仙后》、莎士比亚的森林喜剧，诸如此类；然后想到弥尔顿之后的雪莱、阿诺德、惠特曼、狄兰·托马斯对田园哀歌的发展；也许还想到绘画和音乐中田园的程式。简言之，我们只要抓住一首程式化的诗篇，然后追究其伸展进文学的其它部分中的原

---

① 加拿大西部一省。——译注
② 忒奥克里托斯（约前310—前250），古希腊田园诗人。——译注
③《牧人日历》（1579），英国诗人埃·斯宾塞（1552—1599）之代表作。《力息达斯》（1637），英国诗人弥尔顿的诗作。——译注

型，就可以把握一种整个的文理知识。一首如《力息达斯》之类的诗具有公认的程式，它急切地要求批评把程式纳入对文学的总体研究中，而且可以期望有教养的读者立即展开这样的研究活动。在这里，我们看到文学中的这种情况很像数学或科学，天才的工作如此迅速地溶合于整个学科之中，以至于人们几乎难以注意创作和批评活动之间的区别。

如果我们不承认把诗与诗联系起来的意象中的原型的或程式的因素，那么要通过阅读文学作品而获得任何系统的脑力训练是不可能的。但是如果我们不仅有要了解文学的愿望，而且有想了解我们怎样了解文学的愿望，我们就将发现，把种种意象扩展为程式化的文学原型的过程是在我们阅读时无意识地发生的。像大海或石南丛生的荒地（heath）这样的象征不会仅仅限于存在于康拉德或哈代的作品之中：它必定要通过许多作品扩展成作为文学整体的一种原型象征。莫比·迪克不会局限在麦尔维尔的小说中：这条白鲸可以归入从《旧约》以来我们关于深海中的怪兽和龙的想象的经验之中。诗人很快就懂得只有通过研究种种本来壮丽的纪念碑来加以表现，否则他的灵魂就缺乏媒介而不可能传之于人，这对读者来说是真理，对诗人来说尤其是真理。

在象征系统的每个相位中都有这样一种地方，在此点上，批评家不得不从诗人自己的知识范围内摆脱出来。这样，历史的或文献的批评家不得不或迟或早称但丁为“中世纪”诗人，纵然但丁全然不知道和不理解这种观念。在原型批评中，诗人的自觉知识只被认为是诗人可能暗示或模仿其他诗人（“来源”）或者是有意地使用一种程式。超于此，诗人对此诗的控制仅及

于其诗而已。只有原型的批评家可以考虑它与其余的文学的关系。但是在这里，我们又不得不对明确地程式化了的文学和隐匿或忽略了其程式连续性的文学加以区别，前者如《力息达斯》(在那里诗人用提及忒奥克里托斯、维吉尔、文艺复兴时期的田园诗人和《圣经》的办法而开了程式化的先河)。由于版权的观念和低模仿的创作观点的革命性质，在强调版权时代的作者们竟发展到基本上不情愿让他们的意象被当作程式加以研究的程度。为了对付这样一个时代，大多数原型不得不单独地由文学批评的观察确立起来。

随便举个例子。十九世纪小说的一个很普通的程式是使用两位女主人公，一位是阴郁的而另一位则是欢快的。阴郁的那位通常是多情善感的、傲慢不逊的、相貌平平的、异国或犹太情调的，并在某种程度上与不受欢迎的东西或某种像乱伦一样的禁果相联系。当这两人同一位男主人公有瓜葛时，情节通常必须摆脱阴郁的那位，或叫她们变成姐妹，假如故事以喜剧收场的话。这种例子包括《艾凡赫》，《最后一个莫希干人》，《白衣女人》，《莉盖娅》，《皮埃尔》(这是一个悲剧，因为男主人公选择了阴郁的那位，而且她还是他的姐妹)，《玉石雕像》(The Marble Faun)，以及无数不重要的作品。一位男子的叙述构成了《呼啸山庄》的象征基础，此法是一种程式，就像弥尔顿用维吉尔的《牧歌》中的名字来称呼国王爱德华一样，但它表现了混乱地、或如我们说“不自觉地”向诸种程式的接近。还有《失乐园》第九卷中的男人、女人和蛇的意象，毫无疑问同《创世纪》中同类人物在程式上是一脉相承的。在哈德逊的《绿屋》

(Green Mansions)[1]中，男主人公和女主人公是在一个半天堂式的场景中在一条蛇的上面第一次相遇的：在这里，意象的程式化性质显然是存在的，但作家对此却没有给读者提供任何帮助。当一个批评家在斯宾塞那里遇到红十字勋章骑士圣乔治时（白底色上佩着红色十字勋章），他是知道该怎样理解这个人物的。但当他在亨利·詹姆斯的《别的屋》(The Other House）中遇到一个叫做罗斯·阿米格的女人，身着白色衣服手拿红色阳伞时，用一个流行的俚语说，他就见傻了。显然，在当前教育中经常被抱怨的不足之处，是共同文化背景消失了，以至使现代诗人引用《圣经》或古典神话的分量变轻，这些情况都与拒绝明确使用原型有很大关系。

众所周知，惠特曼是反原型文化观的代言人，他要求诗神忘掉特洛亚战争并发展新的主题。这是低模仿的偏见，就惠特曼而言这样说是非常合适的，他既正确也有错误。他错就错在特洛亚战争在可预见的将来将永远是西方文化遗产的不可分割的一部分，由此叶芝的《丽达》或艾略特的《夜莺中的司温尼》都提到阿加门农，这对受过适当教育的读者来说是永远具有力量的，这种力量还是与时俱增的。但是他认为诗歌的内容一般总是直接和当代的环境有关，他的这种感觉自然是正确的。他作为那种类型的诗人，把自己的哀歌《当紫丁香最近在庭院中开放的时候》的内容写成对林肯的悲悼，而不是程式化的对阿多尼斯的哀悼，他这样做是正确的。然而，他的哀歌在其形

[1] 威·亨·哈德逊（1841—1922），英国博物学家、作家，《绿屋》是他的小说代表作。——译注

式上像《力息达斯》一样是程式化的，有扔在棺柩上的紫花，有在西方陨落的巨星，还有“常回归的春天”的意象如此等等。在诗人眼前掠过的世界构成了诗歌的内容，但是那个被组织起来的内容所采用的形式却出自诗歌结构自身。

原型是联合的群体（clusters），它与符号之不同在于复杂的可变性。在这种复合体中常常有大量特殊的、靠学习而得的联想，它们是可交流的，因为在特定的文化中的好些人都很熟悉它们。当我们谈及日常生活中的“象征系统”时，我们通常想到的是这类习而得之的文化原型，如十字架或皇冠，或想到程式化的联想，如从白色想到纯洁，从绿色想到嫉妒。作为原型，绿色同象征嫉妒一样还可以象征希望或植物界，或在交通中标志着通行，或象征爱尔兰爱国主义。但是绿色这个词作为语言符号却永远是指某种颜色。某些原型如此深深地植根于程式化的联想，以至于它们几乎无法避免暗示那个联想，就像十字架的几何图型不可避免地暗示基督之死一样。一种彻底程式化了的艺术是这样一门艺术，其中原型或可交流的单位，基本上是一组玄妙的符号。这个可发生在艺术中——例如在印度的一些圣舞中 — 但是它却没有发生在西方文学中。现代作家拒绝使他们的原型被“认出”，可以说是因为他们急于使它们尽可能地保持变易不居，不要让一种解释就把它钉死。一个诗人如果特别指出一种联想，可能就会表现出一种玄妙的倾向，如叶芝在为他的一些早期诗歌写的脚注中所做的那样。没有必然的联想：有一些诗歌中的特别明显的联想，如从黑暗联想到恐惧或神秘，但是其间没有必须不可避免存在的内在的或固有的一致。我们将在后面看到，在有一种关联域中“普遍象征”（univeral

symbol）这个词组是有意义的，然而那不是在这种关联域中。不过，文学的溪流像其它溪流一样，首先寻找最容易的通道：诗人使用预料得到的联想有利于迅速地进行交流。

在文学的一端，我们有纯粹的程式，一位诗人使用这种程式只是因为它从前以同样的方式常常使用过。这最常见于素朴的诗中，和中世纪浪漫故事及歌谣的固定的形容词和成语中，还有在素朴戏剧的不变的情节和人物类型中，在较小的程度上，在"辞采"（topoi）或修辞的陈词滥调中，这种修辞的陈词滥调像文学中的其它观念一样，当作为见解被陈述时非常乏味，当作为结构的原则在文学中被使用时却又非常丰富和多变。在文学的另一端，我们则有全然的变异，在这里有对新颖或新奇的有意尝试，结果产生隐蔽的或复杂的原型。这样的技巧几乎等于对交流本身的不信任，而交流则是文学的一种功能。然而，如柯勒律治所说，两极相逢，反程式的诗歌反过来很快变成了程式，很快被在文学荒原上辛勤耕作的学者们探察出来。在这两种极端之间，从有最明确的程式到最间接的程式，是变化多端的，包括从并置的范围到类比和佯谬的范围，这些我们已经研究过了。上述两类范围可能经常被混淆或视为同一，但是把意象翻译成事例和训诫，其过程与追随意象进入其它诗歌是非常之不同的。

接近纯粹程式的一端是翻译、释义，和乔叟在《特罗伊拉斯》和《骑士讲的故事》中对薄伽丘的做法。其次，我们接近有意的和明确的程式，如我们在《力息达斯》中所注意到的。下一个是佯谬或反讽的程式，包括嘲仿作品（parody）—— 这常常是所用那些程式中的某种风格正在消退的迹象。随后是通过抛

弃明确的程式以求独创的企图，一个我们在惠特曼那里发现的那种造成隐晦的程式的企图。接着是强调独创性同“实验性”写作结合的倾向，其根据在我们时代中是与科学发现相类比，人们常常把这种倾向议论为“打破程式”。当然，在文学的每一个阶段、包括这最后阶段，存在一种大量的表面的和无生机的程式，由此产生那种大多数文学学者倾向于对它保持在中等距离的作品：伊丽莎白时代的平庸的十四行诗和情诗，普劳图斯的公式化的喜剧，十八世纪的田园诗，十九世纪的大团圆小说，各种追随者和门徒的作品以及各种一般化的流派和趋向。

从所有这些可以清楚地看到，最容易研究的是在高度程式化的文学中的原型：即，绝大部分素朴的、原始的和通俗的文学中的原型。原型批评有其广阔的天地，我这是指把那种如今只限于在民间故事和民谣领域内进行的比较的和形态学的研究扩展到其余的文学中去的可能性。把通俗的和原始的文学从普通的文学中截然地划分出去，如我们曾经做的那样，已经不再是时髦的了，这一点如今应该是不难想象的。还有，我们将发现那种表面的文学，即刚刚谈及的那种，对原型批评来说具有伟大的价值，只是因为它是程式化的。如果在本书中从头到尾，我提到通俗小说像提到最伟大的小说和史诗那样频繁的话：那是出于以下原因，即一位音乐家若打算解释关于对位法的基本事实的话，他比较可能，至少首先可能是从“三只瞎老鼠”着手，而不会专用一首复杂的巴赫赋格曲来开始作说明的。

象征系统的每一个相位都以独特的方法趋向叙述和意义。

在文字相位，叙述是有意义的声音的流动，意义是含混的和复杂的语言布局。在描述相位，叙述是对真实事件的模仿，意义是对实际对象或命题的模仿。在形式相位，诗歌存在于事例和训诫之间。在示范性的事件中，有一种**复现**的因素；在训诫或关于应该做什么的陈述中，有一种**意愿**（desire，或称为“向往”）的强烈因素。在原型批评中，将把这些复现的因素和意愿放在前列，它把个别诗篇当作诗歌整体的组成单位来加以研究，把象征作为交流的单位来加以研究。

从这样一种观点看，文学的叙述方面是象征交流的一种重复进行的行为，换言之，是一种仪式。原型批评家把叙述看作仪式，或当作对作为整体的人类行为的模仿来研究，而不只是作为一个“模仿行动”（Mimesis praxeos）或一种行动的模仿来研究。同理，在原型批评中，有意义的内容是意愿和现实的冲突，此种冲突是梦的工作的基础。因此在文学的原型方面，仪式是文学的叙述，而梦则是其有意义的内容。对一部小说或一个剧本的情节进行原型分析，就要同与仪式相似的普通的、复现的或程式化的行动打交道，如婚礼、葬礼、智力启蒙或步入社会、死刑或模拟死刑，驱逐替罪羊式的歹徒等等。对这样一部作品的意义或意味的原型的分析要从事对为其情绪和决心所指示的普通的、复现的或程式化的模型的研究，不管是悲剧的、喜剧的、反讽的或别的什么，在这种模型中，意愿和经验的关系被表达了出来。

复现和意愿相互渗透，并且两者在仪式和梦中是同等重要的。在其原型相位中，诗篇模仿自然，不是（像在形式相位那样）作为结构或系统的自然，而是作为循环过程的自然。艺术

节奏中的复现原则似乎是从自然界的重复中汲取的，由于这种自然的节律使时间对我们来说变成可以把握的。因太阳、月亮、季节和人的生命的循环运动而出现一连串的仪式。每一个经验的关键周期：黎明、黄昏、月相变化、播种期和收获期，春分、秋分、夏至、冬至，出生、步入社会、结婚、死亡，都有仪式与它们相联系。仪式的牵引力指向纯粹循环的叙述，如果有这样一种叙述的话，它将是自动的和无意识的重复。然而，在所有这些复现的中心是睡和醒的生活的循环圈。是白天的自我的挫伤、夜晚的自我巨人的复苏的循环图。

原型批评家把诗篇作为诗歌的组成部分，把诗歌作为我们称为文明的对自然的全部人类模仿的组成部分来研究。文明不只是对自然的模仿，而是从自然中产生全部人类形式的过程，它是由我们刚刚称为意愿的力量所驱动的。寻求食物和蔽体的意愿不满足于树根和岩洞：它产生了我们称为农业和建筑的自然的人类形式。这样，意愿不是对需要的简单反映，因为动物可以在不耕作的情况下需要食物并获得它；也不是对匮乏或特别渴望的某种事物的简单反应。它既不局限于对象，也不满足于对象，而是引导人类社会去发展其自己的形式的能源。在这个意义上，意愿作为感情是我们在文字层面上遇到的社会方面。它是一种指向表达的动力，诗篇只有通过提供表现的形式才能使这种表达的动力释放出来，否则它将停留在无定形的状态。同理，意愿的形式是被文明解放出来并使之成为显而易见的。工作是文明的有效原因，而诗歌作为一种语辞的假设，作为对工作目标的一种幻想和意愿的形式在其社会方面具有表达的功能。

然而，在意愿中存在一种道德的对立统一。花园的概念发展了“芦苇”的概念，建筑一个羊圈使狼成为一个更大的敌人。因而诗歌在社会的或原型的方面，不仅试图说明意愿的达成；而且为它界定了障碍。仪式不仅是复现的行为，而且是表达意愿和嫌恶的矛盾对立的行为：渴望丰产或胜利，厌恶干旱或敌人。我们具有社会统一的仪式，我们有驱逐、处死、惩罚的仪式。在梦幻中，有一种相似的对立统一，即既有愿望达成的梦，也有焦虑的梦或恶梦这种叫人嫌恶的梦。因此原型批评依赖于两种有机的节律或布局，一个是循环的，另一个是矛盾对立的。

神话是仪式和梦幻在语辞交流形式中的统一。这是神话这个术语的一种意义，与前篇文章中使用的略有不同。但是，首先，这个意义同样是人们熟悉的，其含混性不是出自我而是出自字典；其次，这两个意义之间有实际的联系，我们论述下去，这便愈加明显。神话说明仪式和梦幻，并使两者成为可以交流的。仪式自己不能说明自己：它是前逻辑的、前语言的，而且在一定意义上是前人类的。它对日历的依赖似乎把人的生活连接在生物对自然循环的依赖上，植物以及某种程度上的动物仍然如此。自然中所有我们认为具有某种可以与艺术作品相类比的东西，像花或鸟鸣，产生于有机体和其自然环境的节律之间的同步，特别是与太阳的年周期同步。动物的某种同步的表现，像鸟求偶时的舞蹈，几乎可以被叫作仪式。神话很明显是属于人类的，因为即使最聪明的鹧鸪也无法讲出甚至是最为荒诞的故事来解释为什么它在发情季节要发出击鼓般的声响。同理，梦自身是对梦者自己生活的隐晦的暗示系统，他自己不可能完全理解，就我们所知，梦对梦者也没有任何真正的用处。但是在

所有的梦里，存在一种具有独立交流力量的神话因素，不仅明显地存在于现成的俄狄浦斯的例子中，而且存在于任何一种民间故事的集子中。神话因此不仅为仪式提供了意义，为梦提供了叙述；它还是仪式和梦的同一性的体现，在其中前者被看成是运动中的后者。两者之所以有此可能，只是因为存在一种对仪式和梦来说是共同的因素，它使一方成为另一方的社会表达。对于这种共同因素的考察，我们留到以后再去做。在这里我们需要说的一切便是，仪式是密托斯（mythos）的原型方面，而梦则是思想（dianoia）的原型方面。

我们在第一篇文章中已注意到的虚构型的和主题型的文学之间在侧重点上的区别至此重新出现了。有一些文学形式，如戏剧，特别明显地与仪式相似，因为文学中的戏剧，像宗教中的仪式一样，主要是一种社会的或团体的表演。其它的如浪漫故事，意味着与梦的类似。最容易看到与仪式相类似的，不是在有着有教养的观众和固定剧院的戏剧中，而是在素朴戏剧或场景戏剧中：在民间剧、木偶戏、哑剧、笑剧、古装演出以及它们在化妆舞会、喜歌剧、商业电影和时事讽刺剧中的遗风。在素朴的浪漫故事中与梦的相似之处已得到充分的研究，包括民间故事和童话故事，它们与美好的愿望变成事实的梦，与吃人的妖魔及巫婆的恶梦紧密相关。当然，素朴的戏剧和素朴的浪漫故事也相互浸透。素朴的戏剧通常是把某种浪漫故事戏剧化，浪漫故事与仪式的紧密关系可在许多中世纪的浪漫故事中看到，这些浪漫故事与冬至、五月之晨、或圣诞节前夕等等日历上的某一部分相联系；或者还与像马上比试这样的仪式相关连。原型主要是一种可交流的象征这个事实在很大程度上说明了何

以它随着歌谣、民间故事和笑剧如此轻易地走遍整个世界，像许多它们的主人公那样，跨过所有语言和文化的障碍。我们在这里回到这样一种事实，即被象征系统的原型相位最深刻地影响了的文学是原始的和通俗的文学，这给我们留下很深的印象。

我说这些话是指分别在时间和空间中把握交流的能力。否则它们很大程度上指同样的事情。通俗艺术通常被其同时代的高雅之士贬为粗俗的；接着，随着新一代的成长，它失去其原来听众的宠爱；随后它开始并入较柔和的“古雅的”舞台灯光中，高雅之士开始对它感到兴趣，最后，它开始赋予了原始艺术的古色古香的尊严。无论何时我们发现伟大的艺术使用了通俗的形式，古色古香的这种感觉便会重新出现，就像莎士比亚在他的后期所做的那样，或像《圣经》里以那些关于一位沮丧的闺女、一位杀死龙的英雄、一个邪恶的巫婆、一座洒满珠宝的奇妙的城市的童话故事为结尾那样。拟古主义是所有社会使用原型的一种常见的特色。苏维埃俄国对其拖拉机的生产非常骄傲，但是要用拖拉机来取代苏维埃国旗上的镰刀则尚需待以时日。

在这一点上，我们必须注意并避免神话学契约的理论的谬误。这就是，在政治理论中可能存在社会契约这种事物，如果我们考虑到所观察的关于现行社会结构的事实的话。但当这些事实与这样一种寓言连接起来的时候，(这个寓言说的是关于非常遥远的过去的事情，以至于没有任何证据来打扰寓言家的断言)，当我们获知在很久很久以前，人们被屈服，或被指派或被欺骗，以便叫他们放弃权力的时候，政治理论只不过是柏拉图

所灌输的谎言之一。由于这种遥远事件的唯一证据是它的与目前事实的相似，所以目前事实正在与它们自己的影子作比较。在有关神话的文学批评中正好也出现过一个相类似的杜撰过程，它几乎很难从其历史的契约阶段脱颖而出。

鉴于原型批评家关心仪式和梦，他们很可能会对当代人类学关于仪式的研究成果和当代心理学关于梦的研究成果感兴趣。特别是，弗雷泽在《金枝》中以素朴戏剧的仪式为基础所作的研究、荣格和荣格学派以朴素浪漫故事的梦为基础所作的研究，对原型批评家具有最直接的价值。但是人们对于人类学、心理学和文学批评的三门学科还没有清楚地加以区分，因此不得不小心地注意决定论的危险。对文学批评家来说，仪式是戏剧行动的内容，不是它的来源或根源。从文学批评的观点看，《金枝》是关于素朴戏剧的仪式性内容的论著：即，它重构了原型的仪式，从中可以逻辑地、而不是编年史般地得出戏剧的结构的和普通的原则。对文学批评家来说，这样一种仪式是否在历史上存在是没有关系的。很可能的是，弗雷泽假设的仪式与实际的仪式具有许多惊人类似之处，收集这种类似点是他论述的一部分。但是一种类似物不见得是一种来源，一种影响，一种原因，或是一种胚胎的形式，更不是全然一致。仪式与戏剧的文学关系，像人的行动的任何其它方面与戏剧的关系一样，只是内容与形式的关系，不是来源与派生的关系。

批评家因此只关心他所实际研究的仪式和梦的定式，而不管它们何以至此。追随弗雷泽的古典派的学者们，他们提出了一种关于希腊戏剧的场景的或仪式的内容的基本理论。《金枝》意在成为一部人类学的著作，但它对文学批评比对自己声称的

领域具有更多的影响，它可能被证明是一部真正的文学批评著作。如果在剧作中有那种仪式的定式——这是事实，不是意见，例如《伊菲格涅亚在陶罗人里》①的主题之一是人的牺牲——批评家不需要在关于希腊戏剧的仪式本源这个非常不相连的历史争议中采取某种立场。因而仪式，作为行动的内容，更为特别的是作为戏剧行动的内容，是某种在词语序列中继续潜在的东西，是非常地独立于直接影响之外的。甚至在十九世纪，我们发现像《米卡陀》（Mikado）这样的即兴戏剧也变成为原始的和通俗的，它又回到了我们重复地举过的那些例子，回到弗雷泽所列举的东西，如国王的儿子，戏拟的牺牲，与撒卡亚（Sacaea）的节日②的类似物和许多其它吉尔伯特知道的但毫不关心的事情。它又回来是因为它仍然是抓住观众注意力的最好方法，有经验的戏剧家知道这一点。

文献批评的声望（它完全研究来源和历史的变迁）误使一些原型批评家认为，应该直接地追踪所有这些仪式的因素，好像追踪皇家的血统一样，直至不信任感冰消瓦解。某些种族记忆的理论或某种关于历史阴谋的概念沟通了由此导致的编年史的巨大鸿沟，关于历史阴谋的概念涉及若干世纪以来被神秘的崇拜或许多传统严加防卫的秘密。奇怪的是当原型批评家们紧紧抓住历史的框架时，他们几乎总是提出这样一些假设，即从失落在远古的黄金时代起历史便一直在连续不断地退化。这样，托马斯·曼的约瑟系列作品的序言把我们的几个主要的神话追

① 古希腊悲剧诗人欧里庇得斯创作的一出悲剧。——译注
② 古巴比伦每年一度的节日，为期五天，其间主仆易位，让一死囚坐上王位，随意吃喝；五日后即剥下皇袍处死。见《金枝》第24章。——译注

溯到大西洋岛（Atlantis）[1]。大西洋神岛很明显作为原型观众比作为历史观念更有用。当十九世纪原型批评同对太阳神话的崇尚一起复活时，人们做了一个尝试，用半真半假地证明拿破仑是一个太阳神话来嘲弄它。这种嘲弄只是在反对歪曲历史的方法上有效。根据原型，无论何时当我们谈论拿破仑生涯的兴盛，他声名的顶点，或他幸运的丧失时，我们就把他变成一个太阳神话。

社会的和文人的历史（它们在广义上是人类学）将总是批评关联域的一部分，而且，把人类学的对仪式的研究和批评对它的研究区分得越清楚，它们相互间的影响也将越有益处。心理学与批评的关系也同样如此。大于单篇诗歌的诗歌单位首先是、而且引人注目的是诗人的全部作品。传记将总是批评的一部分，传记作者很自然地对作为个人记实材料的主人公的诗歌感兴趣，这些材料记录了他私人的梦、联想、野心、表达出来的或被压抑的愿望。对这种问题的研究构成了批评的基础部分。我当然不是在说那些愚蠢的传记——它们只是以理性化的冷静的伪装把作者自己的性欲投射在被写的人身上——而只是在说严肃的研究，这种严肃的研究在技术上不管是就心理学还是就批评而言都是能胜任的，它们意识到其中涉及许多推测的东西，并意识到所有的结论在多大程度上必须是试验性的。

这种解释对我们称作低模仿的主题型作家来说是最容易和

---

[1] 托马斯·曼（1875—1955），德国现代小说家、散文家。"约瑟系列作品"是指曼根据《旧约·创世纪》中关于约瑟的故事创作的长篇巨著《约瑟和他的兄弟们》四部曲。"大西洋岛"又音译为《亚特兰蒂斯》，西方传说中一个处于大西洋中的岛屿，后沉于海底。——译注

最值得的——即，主要是，浪漫主义诗人，在那里，诗人自己的心理过程经常是主题的一部分。对另一些作家来说，比如说，对那些从写第一个词就意识到“为乐而生活必为生而乐”的剧作家，存在一种把诗人从其文学群体中不真实地抽象出去的危险。假设一位批评家在莎士比亚的剧本中发现某种定式多次反复出现，而莎士比亚使用这种定式则是独一无二或不规则的，甚至是例外的，那么其所以如此，原因可能部分是心理上的。如果有任何证据能说明在这种定式已不能取悦观众时他还坚持使用下去，那么个人心理因素的可能会非常大的。但是如果我们能在他同时代的许多人那里发现这同一定式，我们显然不得不考虑到程式问题。如果我们在不同时代和文化中的更多的剧作家那里发现这种定式，我们不得不考虑到文类问题，和对戏剧自身的结构要求。事实上，我们现在确实在莎士比亚的喜剧中发现那同一技巧反复使用，文学批评家的工作就是将这些技巧与其它戏剧家的技巧进行比较，对喜剧形式作形态学的研究。否则，我们将剥夺我们自己对莎士比亚的学者素质的完全合法的欣赏，使我们看不出在他的喜剧的重复技巧中有一种喜剧的旋律回旋的艺术。

心理学家观察一首诗，倾向于探究他在梦中看到的东西，即隐意和显梦的内容的混和。对文学批评家来说，诗的显在的内容是它的形式，因而它深隐的内容就是实际的内容，即它的“思想”（dianoia）或主题。这个在原型层面上的思想是一个梦，是愿望或现实之间冲突的表现。我们似乎是绕着一个圆圈转，但也并非全然如此。对批评家来说，他所面临的问题不是作为纯粹的心理分析而存在的；诸如可交流的深隐的内容的问题，可

理解的梦的问题，柏拉图的关于艺术对清醒的头脑来说是梦的概念等等。对心理学家来说，所有梦的象征都是私人的，可由梦者的私人生活来解释。对于批评家来说，不存在私人的象征系统这种事，或者，如果有的话，那么他的任务就是要弄清楚它将不会继续是私人的。

弗洛伊德对《俄狄浦斯王》的研究中已经提出了这个问题。作为一出剧，《俄狄浦斯王》的大部分力量来自它使俄狄浦斯情结（Oedipus complex）戏剧化了这样的事实。其戏剧的和心理的因素没有任何参考材料证明能同索福克勒斯的个人生活联系起来。而关于他的个人生活，我们几乎一无所知。这种对非个人化的内容的强调被荣格及其学派所发展，在那里，原型的可交流性被集体意识的理论所说明——就我个人看来，集体无意识在文学批评中是一个不必要的假设。

关于作家的意图我们发现是正确的东西，对观众的注意力来说也是正确的。两者都是指向向心的方向，而且其暗示存在于对艺术的反应之中，就像它们存在于对艺术的创造中一样，这些暗示是观众没有明确意识到的。抽象的自觉的意识只能包容很少的复合的反应的细节。这种情况使如丁尼生这样的人，得以由于他语言的纯净而被称赞，由于他强力的情欲感而被阅读。它还使一位当代的批评家在并不真正害怕时代错误的情况下吸取最充分的现代知识来源来解释艺术作品成为可能。

例如，《无病呻吟》（La Malade Imaginaire）是写一位叫亚根的男子的剧本；他，用十七世纪的术语（无疑也包括莫里哀自己的术语）来说，没有真病，只是觉得自己有病。一位现代批评家可能会反对说，生活并不如此简单：让一种想象的病成

为一种真正的病是完全可能的，而亚根的问题明显地在于他不愿看到自己的孩子们长大，这是一种返童退化现象，他的妻子——恰巧是他的第二位妻子——通过对他的溺爱和悄悄说出"穷孩子"这样的话表明她完全理解他。亚根在与小女孩路易森的一场戏后说出这样毫无防备的话："那儿不再有孩子了"，有一位批评家在这里发现亚根全部行为的线索（批评家也会注意到那情欲的性质）。不管此类读书法是正确的还是错误的，它并不背离莫里哀的文本，然而关于莫里哀本人，它则什么也没有告诉我们。这个剧基本上是一出喜剧；因此结尾也是大团圆，由此亚根后来看来也有了点理智，他的妻子在戏剧中的作用是促使他继续着魔，因此是作为他的敌人而被"暴露"的。这个情节是趋向替罪羊被抛弃的仪式，随后是一场婚姻，其主题是与现实冲突的非理性的愿望的梦的定式。

这本书中的另一篇文章将涉及原型批评的细节和实践，在这里我们只从整体上论及它在批评的关联域中的地位。在其原型方面，艺术是文明的一部分，而我们把文明定义为从自然中制造人的形式的过程。这种人的形式模型随着文明的发展由文明自身所揭示：其主要组成部分是城市、花园、农场、羊圈等等，当然还有人类社会本身。一个原型象征通常是带有人的意义的自然物体，它构成把艺术看成是一种文明的产品，看作是一种人类工作目标的幻象这样一种批评观的组成部分。

这样一个幻象必然使文明的一些方面理想化，同时嘲笑或忽视其它方面，换言之，艺术的社会关联域也是道德关联域。所

有的艺术家不得不屈从于他们的社会；许多艺术家，还有许多伟大的艺术家，满足于做社会的代言人。但是在他的道德意义方面，诗人反映、并在一定距离内遵循他的社会通过其工作所真正得到的东西。因而，艺术家的道德观便总是他应该协助其社会的工作，办法是通过构想可行的假设，通过模仿人的行为和思想，而模仿的方式是暗示两者都是可以实现的模式。如果他不这么做，他的假设至少就会被明白地说成是开玩笑的或异想天开的。马克思主义或多或少地持有这种艺术观，也就是在重复《理想国》结尾处所得出的论点。如果我们简单地遵照这种论点，我们就会得知根据正义或所做的适当的社会工作，画家的床是对工匠的床的外在模仿。艺术家因此局限于不是反映便是逃离真正的工人正在实现的世界①。

我们在这篇文章中采取了这样的原则，即诗歌的事件和思想分别是对历史和论述性文章的假设性的模仿，历史和论述性文章反过来又是对行动和思想的语辞模仿。这一原则使我们接近诗歌是现实的第二性模仿这种观点。然而，我们不把模仿解释成柏拉图式的“回忆”(recollection)，而看成是把外界释放并使之形成意象，把自然释放以构成艺术。从这个观点出发，艺术品必须是它自己的客体：它不能最终是对某些事情的描绘，永远不能最终是与任何其它的现象、标准、价值或最终原因等体系有联系。所有这些外部的关系构成了“意图谬见”的一部分。

① 古希腊哲学家柏拉图（前427？－前348）在其《理想国》中说，诗（文艺）并不能叫人认识真理，因为画家画床只是模仿木匠造的床，而木匠造床又是模仿床之所以为床的道理（理念），所以文艺只是“模仿的模仿”、“影子的影子”、“和真理隔着两层”。弗莱认为马克思主义主张文艺要反映社会生活，这便是在重复柏拉图的观点，这显然是一种曲解。——译注

诗歌是表达善、真、美的媒介，但诗人却不以这些东西作为目标，而只是以内在的语辞力量作为目标。作为诗人的诗人只是意在写一首诗，作为一个规律，它不是艺术家，而是艺术家的自我，他背离其合适的工作，去追逐这些有诱惑力的沼泽灯光。

批评的基本定理，从道德上来看，是狮子与羊羔安然相处。班扬和罗契斯特，萨德和简·奥斯汀，《磨坊主的故事》和《第二个修女的故事》同样都是文理知识的基本因素，适用于它们的唯一的道德标准是得体合式（decorum）的标准。同理，诗人在其作品中所采取的道德态度大部分出之于那部作品的结构。这样，《无病呻吟》是一部喜剧这一事实是使亚根的妻子成了伪君子的唯一原因——为使剧本以喜剧收场，必须摆脱她。

追求美比追求真或善是更为危险的愚蠢行为，因为它为自我提供了一种更为强烈的诱惑。美像真和善一样，在一种意义上是所有伟大艺术的可被断言必有的一种性质，但是有意地去美化本身只能削弱创作精力。艺术中的美就像道德中的幸福：它可以伴随行动，但它却不是行动的目标，正像一个人不能“追求幸福”一样，而只能追求其它某种能给予幸福的东西。以美为目标，至多产生有吸引力的东西；由可爱这个词所代表的美的性质，是依赖于对主题和技巧都进行谨慎的、受限制的选择。例如宗教画家只有在教堂坚持要画圣母像的情况下才能去创造这种性质：如果一个教堂要耶稣在十字架上钉死的画像，他就必须画残酷和恐怖。

当我们说人体是“美的”时候，我们通常指处在十八到三十岁左右的某人的身体处于良好的状态。举个例说，如果德加向我们展示了蹲在坐浴浴盆中的臀部肥硕的主妇的画，这会给

我们的礼节规范带来冲击，我们将把这种冲击解释成美学判断。无论什么时候只要美这个词是指可爱和迷人，同样它无论什么时候只要被当成艺术的必然意图，它就成了反动的：它力图限制艺术家对主题的选择，或者限制他选择处理这个主题的方法。它集一切拘谨的力量于一身，以防止艺术家把其眼界扩展到枯燥乏味的伪古典主义以外的地方。罗斯金在此处的失误毁掉了他的许多批评的真知灼见；丁尼生由于此而经常使他诗歌的活力难以充分流溢；而在同一时期还有一些次要的美容师，我们可以清楚地看到他们那种想美化一切的神经质的冲动导致了什么结果。它导致了一种对风格的过度崇拜，导致千篇一律，戏剧则千篇一律，都像其作者，像给人印象最深时候的作者。还是在这里，自我的虚荣取代了艺匠的诚实的荣耀。

然而，叙述和意义的形式的或第三个相位（尽管它包括文学与事件及思想的外部关系），把我们最终带回到把艺术品看成是沉思的对象这样的美学观点，把它看成是为装饰和快感而设计，不是为使用而设计的*技艺*。这种观点鼓励我们把审美对象从其它种类的人工制品那里分离出来，并要求有一种与其它经验不同的审美经验。与书目学的文学观（这种文学观把文学看成是所有已写出的累积起来的或成堆的书籍、剧本和诗歌）相一致，我们发现批评的美学观是一系列各不关联的、特别的（有时是模糊地神圣的）理解。没有理由不承认这种文学经验的观点有其功效；人们只是在它排斥其它研究途径时才反对它。

原型的文学观点向我们表明文学是一种整体的形式，并表明文学经验是生活的连续统一体的一部分，在这里面，诗人的功能是使人类工作的目标形象化。一旦我们把这种解释加到其

它三个方面上去，文学就成了伦理的工具，而且我们超越了美学的偶像崇拜和道德自由之间的克尔凯郭尔的“不是/就是”的困境，而没有任何必须在这两者之间去对待艺术的诱惑。因此在接受了这种文学观的有效性之后，弃绝善、美、真的外在目标就显得重要。它们是外在的这一事实使它们成了偶像崇拜的对象，而且崇拜得如此过分。但是如果没有社会的、道德的或美学的标准（从长远的观点看它们是从外部决定艺术的价值的），那么就一定会得出原型相位（艺术在这里是文明的一部分）并不是最后的一个相位的结论。我们还需要另一个相位，在那里我们可以从文明过渡到文化，在文明中诗歌仍然是有用和有功能的，而在文化那里则是无偏见的、自由的、而且是自立的。

总解相位：作为单体的象征

在追溯文学的象征系统的不同相位时，我们已经登上了一个与中世纪批评的层面逐级相当的梯级。确实，我们为“文字的”(literalL)这个词规定了一个不同的意思。我们的第二个层面或曰描述层面，与中世纪系统的历史的或文字的层面相一致，或者，无论如何是与但丁对它的说法相一致。我们的第三层面，即评注的和解释的层面，是中世纪第二层面或讽喻的层面。我们的第四层面，即对神话的研究，对作为社会交流技巧的诗歌的研究，是中世纪的第三层面，是道德和隐喻的意思，同时涉及意义的社会和象征的方面。在中世纪，对人们所相信的讽喻和人们所实践的道德是加以区别的，这也反映在我们关于作为美学的或沉思的形式相位和作为作品的连续体的组成部分和社会的原型相位的概念之中。我们现在必须注意，我们能否建立起一种与中世纪总解 (anagogy)[①]或普遍的意义的观念相对应的现代概念。

① 这原是个宗教术语，原义是对圣经的神秘解释，可勉强译为“天喻”。本书作者借此词而别赋它意，用以指文学之作一个整体，故在此译为“总解”。参见书末所附术语表。——译注

还有，读者可能已经注意到，我们在第一篇文章中提到的五种模式同这篇文章中的象征系统的各个相位之间逐渐形成了对应关系。文字意思，如我们阐述的那样，同象征主义所引进的主题型反讽的技巧很有关系，同许多“新”批评家认为诗歌主要（即字面上）是一种反讽的结构的观点很有关系。描述的象征系统（这在十九世纪记实的自然主义中得到最彻底的表现）似乎与低模仿有紧密的关系；而形式的象征系统（这在文艺复兴时期和新古典主义作家那里得到最充分的研究）似乎与高模仿有着紧密的联系。原型的批评似乎在浪漫故事的模式中找到了它的引力中心，在此阶段，歌谣、民间故事和通俗故事在轻易交替轮换。如果这种相对应的情况成立，那么，如前所述，象征系统的最后相位仍将涉及文学的神话创造的方面，但是在这里神话是在其较狭窄的和较技术性的意义上讲的，是与神或半神的人和力量有关的虚构故事和主题。

我们已经把原型和神话，与原始的和通俗的文学特别地联系起来。事实上，我们几乎可以把通俗文学界定为最直截地提供了原型观念的文学，我们承认这是兜了一个相当大的圈子。我们可在文学的每一个层面发现这个性质：在童话故事和民间故事中，在莎士比亚的作品中（在大多数喜剧中），在《圣经》中（即使它不是一本圣书的话，它也仍然会是一本通俗书），在班扬的作品中，在理查逊的作品中，在狄更斯的作品中，在爱伦·坡的作品中，当然，也在大量的转眼即逝的无聊作品中。我们在这本书的开端就说过，我们无法把通俗性和价值联系起来。但是仍然存在着简单化的危险，或断定文学基本上是原始的和通俗的危险。这种观点在十九世纪大为流行过，而且决没有烟消

云散，但是如果我们采取这种观点，我们就会割断原型批评的第二个和最重要的供应来源。

我们注意到许多博学的和深奥的作家（他们的作品需要耐心地研读）是明确的创造神话的作家。这包括但丁和斯宾塞，在二十世纪包括诗歌和散文中几乎所有“难解”的作家。这类作品，如果是虚构型的，常常建立在素朴戏剧（《浮士德》、《彼尔·金特》）或素朴浪漫故事的基础上（霍桑、麦尔维尔：人们可比较当代的查尔斯·威廉斯〔Charles Williams〕的精致的讽喻和C·S·刘易斯的作品，它们大部分基于“男孩自己的报纸”〔Boy's Own Paper〕的套式）。博学的神话创造，如我们在亨利·詹姆斯的最后时期和詹姆斯·乔伊斯那里所看到的，可以变得令人迷惑地复杂；但是这种复杂性是被设计用来揭示而不是用来隐匿神话的。我们不能假定一种原始的和通俗的神话像木乃伊一样用精制的措词缠裹着，这种假定出之于简单化的错误。这种推断似乎是在说，博学的微妙的，像原始的和通俗的一样，趋向于想象的经验的中心。

由于知道《维洛那二绅士》是莎士比亚的早期喜剧和《冬天的故事》是他后期的喜剧，学者会预料后期的剧作要更微妙和复杂一些；他可能预料不到剧作会变得更古香古色和原始，更多地显示了古代神话和仪式。后期剧作也更通俗一些，虽然不是那种在投合中下层观众所好的意义上的通俗。以日益强烈和紧张来表达戏剧诸内在形式，其结果导致莎士比亚在他的最后时期找到了戏剧的基石，这是一种浪漫的场景，所有比较特殊的戏剧形式如悲剧和社会喜剧都由此产生，而且它们经常向那里复归。在但丁和莎士比亚最伟大的时刻，在比如《暴风雨》或

《炼狱篇》的高潮中，我们得到一种意义汇集点感觉，得到一种在这里即将看到我们全部的文学经验的感觉，得到一种我们已经走进了词语秩序的静止中心的感觉。作为知识的批评，也就是那种需要不断论及这个课题的批评，认出了这样一个事实，即存在一个词语的秩序的中心（center of the order of words）。

除非存在这样一个中心，没有什么能防止由程式和文类所提供的各种类似点成为无休止的一系列自由联想，这可能是富于暗示性的，甚至可能是可望不可及，但是决没有创一个真正的结构。对原型的研究是从整体上对文学象征的研究。如果毕竟存在象原型这样的东西的话，我们就必须采取另一个步骤，同时构想一个自我包容的文学宇宙（selfcontained literary universe）的可能性。要么原型批评是迷惑人的事物，一个没有出口的无尽头的迷宫；要么我们必须假定，文学是一个总的形式，而不是简单地把现存的文学作品堆积起来起个名称。我们以前谈到过文学的神话观点，由这种观点引导出这样的概念，即自然秩序作为一种整体的存在，是被相应的词语的秩序所模仿的。

如果原型是一些可交流的象征，而且存在一个原型的中心，我们应该期望去发现，在那个中心处，有一组普遍的象征。我用这个词组不是指存在任何原型密码书籍，这些书籍被所有人类社会无一例外在记住了。我是指一些象征，它们对所有人都是很普通的事物的意象，因此潜在地看具有无限的交流力量。这些象征包括食物和饮料，追求或旅行，亮的和暗的，以及性的满足——它通常采取婚姻的形式。若假设阿多尼斯或俄狄浦斯神话是普遍的，或如长有生殖器的蛇等某种联想是普遍的，则

是不可取的，因为当我们发现一批人对这些事物一无所知时，我们必定设想他们曾经知道，只是现在忘记了，或者他们知道，但不愿说出，或者他们不是人类的成员。从另一方面说，如果他们连食物的概念也不能理解的话，那倒真是应该被排除于人类之外了；这样任何建立在食物上的象征系统在具有一种无限广泛的范围这个意义上是普遍的。这就是说，它的可理解性是没有限制的。

在原型相位上，文学艺术作品是一种神话，它使仪式和梦联合起来。对社会的清醒意识使它力求做到看似有理的和可接受的，用这种办法使梦受到制约。这样，作为文明中的一种道德事实，文学是梦中被称为检查官的那些精神的体现。但是检查官阻碍了梦的冲力。当我们从总体上看待梦时，我们注意到三点：首先，它的限制不是真的，而是可想象的。其次，可想象的东西的界限是从一切焦虑和挫败中解脱出来的、圆成了的梦的世界。第三，梦的宇宙全部在梦者的头脑中。

在总解相位上，文学则模仿人的全部梦，也就是模仿处在其现实的整个周围而不是处于现实中心的人的思想。我们在这里看到开始于我们从象征系统的描述相位过渡到形式相位时的想象革命的完成。在那里，对自然的模仿从对外部自然的反映转变到形式的组织，自然是这个组织的内容。但是在形式相位，诗篇仍然被自然所包容；在原型相位，整个诗歌仍然被包容在自然的界限之内，或似乎可能的界限内。当我们进入总解相位时，自然不是成为包容者，而是成为被包容的东西。而原型的普遍象征，城市、花园、追求、婚姻不再是人在自然中建造的、反映人的意愿人的形式，而是它们自己成了自然的形式。自然

现在在一个无限的人的头脑中，这个无限的人在银河中建造他的城市。这不是现实，而是所愿望的可想象的或想象中的境界，它是无限的，永恒的，因而是神启式的。我用"神启"(apocalypse)主要指关于作为一个无限的永恒的活生生的实体的这种内容的整个自然的想象的概念，这个实体，如果不是人的，也是比较接近人的而不是无生命的。"人的意愿是无限的"，布莱克说，"占有是无限的，他自己是无限的。"如果布莱克在这一点上被认为是一个有偏见的证人，那么我们可引证胡克[①]的话："存在着某种程度上高于这两者（肉体的完美和智力的完美）的东西，其证据不需要往别处找，只需看看人的意愿这个过程就可以了。这种意愿是自然的因而会遭到挫伤；如果在其中没有某种很遥远的东西它本来是可能最终得到满足的，但由于有了这种遥远的东西所以就不能如此了。"

如果我们转向仪式，我们在那里看到对自然的一种模仿，这其中具有一种我们称为巫术的强烈的因素。巫术（Magic）似乎是以某种为重新获得已失去了与自然循环的和谐而作的自愿的努力为发端的。这种有意地重新获得某种不再占有的东西的感觉是人类仪式的鲜明标志。仪式构建一种日历，并努力模仿天体运动的高度精确性和植物对它们的反应。一个农夫必须在一年的某个时候收获他的庄稼，但是因为他必须这么做，收获本身就不再是一个仪式了。是那种希望人和自然的精力在那个时候同步的意愿表达（这种表达创造了收获歌曲、收获祭献、和收获的民间习俗），我们把它和仪式联系起来。但是，仪式中巫

① 胡克（Richard Hooker，1554—1600），英国著名散文家。——译注

术因素的原动力显然指向一个宇宙，在那里，愚蠢的和漠不关心的自然不再是人的社会的包容者，而是被那个社会所包容，而且必须按照人的意愿降雨和转晴。我们还注意到仪式不仅成为循环的，而且具有百科全书式的倾向，这在上文已经说过。在其总解相位上，诗歌把人的行动作为全部仪式来模仿，也就是在模仿全能的人的社会的行动，这个社会把所有的自然力量包括在其自身之中。

这样，从总解的观点看，诗歌把总体的仪式，或不受限制的社会行动，和总体的梦，或不受限制的个体思想，联合在一起。它的领域是无限的假设：它不能被包容在任何实际的文明或成套的道德价值中，由于同样的原因没有任何意象的结构可被限制在一种讽喻的解释上。这里，艺术的思想（Dianoia）不再是“模仿个体的思想”（mimesis logou），而是逻各斯(Logos)[1]，这个正在形成的词既是原因，又像歌德的浮士德所思考的那样，是行动（Praxis）或创造行动。艺术的依托斯（Ethos）不再是一个自然背景中的一组人物，而是一个普遍的人，他还是一位神，或是一个用人神同形同性观念想象出来的神。

受总解相位影响最深的文学形式是经文(Scripture)或启示录（Apocalyptic revelation)。上帝，不管是传统的神、被美化的英雄还是被神化的诗人，是诗歌用来试图以人化的形式传达不受限制的力量感觉的中心意象。许多这样的经文还是宗教的文献，因而是想象的和实在的混合。当它们失去了实在的内容时，

---

[1] 逻各斯本为古希腊词，意为“理念”或“普遍规律”。——译注

它们变成为纯粹想象的，如基督教兴起之后的古典神话。当然，它们基本上属于神话的或神谱的模式。我们还可在诗歌那广大的百科全书型的结构中看到与总解的关系，这个结构似乎自成一个完整的世界，作为取之不竭的想象性的联想的仓库处于其文化之中，像物理领域中的万有引力和相对论的理论一样，似乎可应用于文学宇宙的每一个部分，或与这些部分有类似的联系。这种作品是明确的神话，或完整的原型组织。它们包括我们在前面的文章中称作类似启示录的东西：但丁和弥尔顿的史诗和它们在其它模式中的对应物。

但总解眼界不能只是局限于看起来可以接纳一切的作品，因为总解的原则不只是简单地把一切都看成诗歌的题材，而只是认为任何东西都可能是一首诗的题材。无限变化的诗歌统一体的感觉可能不仅明显地来自一部启示录式的史诗，而且不太分明地来自任何诗篇。我们说过，我们可通过抓住一首程式化的诗篇，比如《力息达斯》，并遵循其原型穿过文学而获得全部的知识。这样，文学宇宙的中心是我们偶然读到的一首诗。进一步说，一首诗似乎是所有文学的缩影，是一个整体的词语秩序的单个展现。那么从总解的意义上看，象征就是一个单体(Monad)，所有的象征都被联合在一个单独的、无限的和永恒的辞语象征之中，这个象征作为思想（Dianoia）是逻各斯(Logos)，作为密托斯（Mythos）是总体的创作活动。根据题材，这个概念被乔伊斯表达为“顿悟”（Epiphany）[1]；根据形式，被霍普金斯表达为“内景”（Inscape）。

---

[1] 或译为“显灵”、“神显”。——译注

举例来说，如果我们以总解的观点来看《力息达斯》，我们看到这首哀歌的题材已经被等同于一个神，这个神同时把夜间落入西部海洋的太阳和在秋天死亡的植物人格化了。在后一个方面，力息达斯是阿多尼斯或坦缪斯（Tammus），其“一年一度的痛苦”（annual wound），如弥尔顿在别的地方称作的那样，是地中海宗教中的仪式哀悼的题材，而且从忒奥克里托斯以来被并入了田园哀歌，如雪莱的《阿多尼斯》较为清楚地表明的那样。作为一个诗人，力息达斯的原型是俄耳浦斯，他同阿多尼斯这个角色一样也死得很早，是被抛进水中的。作为牧师，他的原型是彼得，他若是没有基督的帮助会淹死在“伽利利湖”中。《力息达斯》的每一个方面都提出了过早亡故的问题，它与人的生命、诗歌的生命和教会的生命有关。但是所有这些方面都被包容在基督这个人物之中，这是位早亡的但永远活着的神，这是包容着所有诗歌的“词”，这是教会的头颅和身躯，这是善良的牧羊人（他的田园中没有冬日），这是一个永远不落的正义的太阳（他的力量可把力息达斯，像举起彼得一样，从浪涛中举起，就像他从底层的地狱赎回许多灵魂一样，而这些事俄耳浦斯却没能做成）。基督不是作为一个角色进入诗中，但他却如此彻底地渗透在诗的字里行间，以至于可以这样说，是诗进入了他。

总解批评通常表现出与宗教有直接的关系，主要在诗人自己比较不受约束的谈吐中可以发现这一点。艾略特的四重奏中的那些段落即是如此，在那里，诗人所用词语置放在人格化了的“词”的前后关系中。在里尔克的一封信中有一个更为清楚的陈述，在那里，他谈到诗人的功能是揭示现实的前景，好比

天使，虽然是盲目的只能看到自己的内心，却包容了所有的时间和空间。里尔克的天使是对较常见的神或基督的修正，由于他的陈述明确地不是基督教的，并阐明了总解的观察方法的独立性，运用这种方法的诗人不是从现实的中心，也不是从接受任何特殊宗教的立场，而是从现实的整个周围去观察世界，因此他的这种说法也就有更大的价值。在瓦莱里关于总体智性的概念中也表达了或暗含了类似的观点。这种总体智性在他的台斯特先生（M. Teste）这个人物身上有富于幻想的表现。还有在叶芝的关于永恒的人工制品的玄秘言谈中，在《塔》和别的作品中，在关于作为大千世界的造物者和赋有生死大权的一个人之中；在乔伊斯的以非神学的用法来使用神学的词语“顿悟”中；在狄兰·托马斯的对一个普遍的人体的狂欢的赞歌中，都表现了类似的观点。在论述这些情况时我们可以注意一下：我们愈是鲜明地区分诗的和批评的功能，我们愈是容易严肃地对待伟大的作家们对他们的作品所说的话。

总解的批评观导向了这样的观念，即文学存在于自己的宇宙中，不再是对生活或现实的评论，而是在一个语辞关系的系统中包含生活和现实。从这种观点出发，批评家不再认为文学是一个微小的艺术宫殿，在那里朝一个不可想象的巨大的“生活”眺望。“生活”对于他已成为文学的温床，一大群的潜在的文学形式，它们之中只有很少一些将成长进入文学领域的大宇宙。所有的艺术门类中都有这样的宇宙存在。“我们对自己画事实的图画”维特根斯坦说，不过他的图画是指表征性的说明，它们不是画。作为画的画本身就是事实，只存在于画的宇宙中。马拉美说，“整个宇宙存在于一部书中。”

到目前为止，我们一直在探讨作为可分离的单位的象征，但是很清楚，在两个象征之间的关系的单位，与音乐中的短句相应，具有同等的重要性。从亚里斯多德以来的批评家的陈述似乎相当一致，即这个关系的单位是隐喻（Metaphor），这种隐喻的基本形式是声明“A 是 B”的认同的类型，或把它放入适当的假设的形式中，即“让 X 成为 Y”类型（只为了悦耳而改换了字母）。这样，隐喻就背离了其普通的描述意义，而且呈现了一种实际是反讽的和佯谬的结构。在普通的描述意义中，如果 A 是 B，那么 B 就是 A，我们实际所说的一切不过是 A 是它自己。在隐喻中，两件事在各自保持其自己的形式的同时互相认同了。这样，如果我们说“这个英雄是一头狮子”，我们把英雄认同为狮子，与此同时，英雄和狮子两者都被认同为他们自己。一件文学艺术作品的统一性归功于这种认同（Identification）的过程，同样也归功于它趋向认同的多样性、明晰性和紧张性。

在意义的文字层面上，表现隐喻的文字的形式，就是简单的并置。埃兹拉·庞德在解释隐喻的这个方面时，使用了象形的汉字，它不加论断地抛出一组因素而表达一个复合的意象。庞德自己所采用的这样的隐喻的著名例子（课堂上常以此为例）是《在地铁车站》这首只有两行的诗，在诗中人群中的面孔的意象和黑色树枝上的花瓣的意象在没有任何联接它们的谓词的情况下被并置在一起[1]。有谓语就属于认定和描述的意义，它不是属

[1] 庞德的《在地铁车站》的两行诗是：人群里这些面孔的幽灵；/湿淋淋黑枝

于诗的文字结构。

在描述的层面上，我们有语辞结构和同此种结构有关联的现象的双重的观察方法。这里，意义在常识上是“文字上的”，但对批评来说我们这样解释是不合适的，因为批评是清楚明白的词和事实的联合。那么从描述层面上来看，所有的隐喻都是明喻。当我们写普通的论述性散文并使用一个隐喻时，我们不是在认定A是B；我们“真地”在说A在某些方面与B是可比较的；我们在摘取一首诗的描述的或可释义的意义时也是如此。“这位英雄是一头狮子”，在描述的层面上，是一个明喻，为了更大的生动性而省略了“像”这个词，并且更加清楚地表明，类比只是一个假设的类似。在惠特曼的诗《从永远摇着的摇篮里》，我们发现“弯曲缠绕的影子，仿佛它们是活的”，月亮膨胀了，“仿佛带着眼泪”。鉴于在诗歌上没有为什么影子不应该是活的或月亮应是满含热泪的原因，我们可能谨慎地看到“仿佛”有一个低模仿的论述性散文的良心在起作用。

在形式的层面上，在那里象征是意象或者成为事件或内容的自然的现象，隐喻是自然比例的类似。从文字层面上看，隐喻是并置；我们只说“A；B”。从描述层面上看，我们说“A是（像）B”。但是从形式层面上看，我们说“A即同B”。以比例的类似来要求四个词，其中两个具有共同的因素。这样“这个英雄是头狮子”，作为自然为其内部的内容的表达形式，就是指英雄对人的勇气就像狮子对动物的勇气，勇气就第三和第四个词而言是共同的因素。

上片片残英。——译注

从原型上来看，象征是联合起来的群体，隐喻联合了两个单独的意象，其中的每一个都是一个种类或门类的特殊代表。但丁的《天堂篇》中的玫瑰和叶芝的早期抒情诗中的玫瑰都是把不同的东西加以认同，但两者都是代表所有的玫瑰——所有诗的玫瑰，当然不是所有植物的玫瑰。原型隐喻因此包含了人们称之为具体共相（concrete universal）的运用，即把个体认同于它所属的种类，是华滋华斯的“许多树的树”（“tree of many one”）。当然，诗歌中没有真正的普遍概念，只有诗的普遍概念。隐喻的所有这四个方面在亚里斯多德的《诗学》关于隐喻的探讨中已得到承认，尽管有时是非常简短的和省略的。

在意义的总解方面，隐喻的基本形式是“A是B”，成为其自身。这里，我们研究的是全部的诗歌，其中公式“A是B”可被假设地应用于所有的事情，因为没有什么隐喻，甚至像“黑是白”这样的，是读者有权事先可以与之争论的。文学的宇宙因此是一个在其中任何事情都是潜在地与别的事情认同的领域。这并不意味着其中任何两件事是分离的和很相似的，就像一个豆荚中的两粒豆子，或像在俚语中的和错误的意义上我们所说的全然相同的双胞胎这样的话的意思。假如双胞胎真的一样的话，他们就是同一个人。另一方面，一个成年人感到与他七岁时的自己一样，尽管成人和孩子这两者的这种认同在相似性或相近点方面很少表现出有共同之处。在形式上、实质上，在人格上，在时间和空间上，男人和孩子都很不一样。这是唯一的我可想出的典型意象，用来说明认同两个独立的形式的过程。这样，所有的诗歌都是这样出发的，仿佛所有诗的意象都被包容在一个单独的普遍实体之中。同一性（Identity）是相似性或

相近性的对立物，总体的同一性不是一致性，更不是单调性，而是不同事物的统一体。

最后，认同不仅属于诗歌的结构，而且也属于批评的结构，至少是评注的结构。解释要从隐喻着手，同样要从创造着手，此点十分明确。当圣·保罗解释《创世纪》中的亚伯拉罕的妻子的故事时，他说夏甲（Hagr）"是"阿拉伯的西奈山。柯勒律治说，诗歌是知识的认同。

然而，诗歌的宇宙是一个文学的宇宙，而不是一个独立的外在的宇宙。神启意味着默示，当艺术成为启示录的时候，它便默示。但是它只根据自己的主张和以自己的形式默示：它不描述也不表现一个独立的默示内容。当诗人和批评家从原型相位向总解相位过渡时，他们便进入只有宗教的相位，在此相位只有宗教，或某种在范围上像宗教一样的无限的东西，才可能构成一个部分目标。诗的想象当只被容许谈论人性和次人性的时候，是容易得幽闭恐怖症的，除非它以一种特殊的方法受到过训练，哈代和豪斯曼（Housman）[①]的想象就受到过这种方法的训练。诗人作宗教的奴仆要比作政治的奴仆幸福些，因为宗教的先验的和启示的观点对想象的头脑是一种极大的解放。如果人们被迫在无神论和迷信之间做阴郁的选择的话，那么科学家，如培根很早以前指出的那样，将被迫选择无神论，但诗人将被迫选择迷信，因为甚至迷信，恰恰借助于它的价值混乱，能给他的想象以更广的天地，而教条却否定了想象的无限性。但是最高的宗教，并不逊色于最浓厚的迷信，它奔向诗人和有诗

① 阿·爱·豪斯曼（1859—1936），英国学者、诗人。——译注

人资格的人，为其诗歌提供众多的隐喻，正像众多的精灵奔向叶芝一样。

对文学的研究把我们带向这个方向，即把诗歌看成是对无限的社会行动和无限的人的思想的模仿，是代表所有的人的人，是代表所有词语的普遍的创造性的词语。关于这个人和这个词语，我们作为批评家只能从本体论上说出一件事：我们没有理由假设它们存在或不存在。我们称它们为神的，如果我们用神来指不受限制的或突出的人。但是批评家，或有批评家资格的人，对赞成或反对这个断言，即是否断定从这些概念中会产生一种宗教，是没有什么要说的。如果基督教希望把文学宇宙的无限的词和人等同于上帝这个词，看成是基督这个人，看成是历史上的耶稣，看成是《圣经》或教堂信条，那么这些认同可以被任何诗人或批评家在不损害他们的作品的情况下所接受——这种接受依据他的气质和处境甚至可能澄清并加强他的作品。但是它们决不会被作为总体的诗歌来接受，或被这样的批评所接受。文学批评家，像历史学家一样，被迫以各种宗教相互对待的同样的方式对待每一种宗教，仿佛它是一种人类的假设，而不管他在其它的关联域中相信的是什么。在《旃陀亚·奥义书》(Chhandogya Upanishad)[1]的开场白中对普遍词的探讨(它由神圣的词"AUM"所象征)，对文学批评来说正像第四福音的开场白一样有关和无关。柯勒律治在认为"逻各斯"是他作为批评家的工作目标时是正确的，但认为他的诗的逻各斯将

[1] 《奥义书》为古印度解释吠陀教义的思辨作品，现存100多部，此为其一。——译注

不可避免地被吸收进基督中，以至于使文学批评成为一种自然神学则是不正确的。

批评的总的逻各斯自身决不会成为信仰的对象或本体论的人格，总的词的概念是假设存在词语秩序这样一种东西，研究词秩序的批评完全有意义，或可能有意义。亚里斯多德的《物理学》引出了物理领域的不动物的第一个推动者这个概念。这个本身基本上意味着物理学有一个领域。对运动的系统的研究将是不可能的，除非运动的所有现象能够同统一的原理有关系，而反过来又同运动的总体统一的原理有关，这种原理自身不过是运动的另外一种现象而非其它。如果神学把亚里斯多德的不动物的推动者与创造的上帝看成是一回事，那是神学的事；物理学作为物理学将不受其影响，基督教批评家可把他们的总体的词看成是基督的比拟，就像中世纪批评家所做的那样，但由于文学本身在文化中可由任何宗教陪伴，文学批评就必须相应地超脱于各种宗教。总之，对文学的研究属于"人文学科"，而人文学科，就像它们的名字所指明的，只能对超人采取人的观点。

总解的批评概念与宗教概念之间的近似使许多人假定它们之间的关系只能是一个为主导的，而另一个则为从属的。那些选择宗教的人，像柯勒律治一样努力使批评成为一种自然神学；那些选择文化的人，则像阿诺德一样，将努力把宗教降低为对象化了的文化神话。但是为了各自的纯洁性，各自的自足权(autonomy)必须得到保证。文化在普通生活和宗教生活之间插人了一个总体可能性的视象，并坚持它的总体性——无论什么被宗教或国家从文化中排除的东西将在某种程度上得到报复的

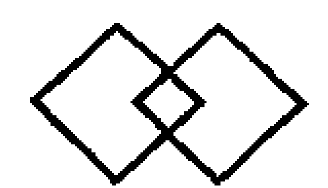
机会。这样，文化对宗教的基本帮助是破坏智性的偶像，即破坏宗教中用其目前的理解和向那个目标的接近的形式来取代其崇拜的目标的这种一再复现的倾向。正像没有任何支持宗教的或政治的信条的论点具有任何价值一样（除非它是在智性上诚实的论点，并保证逻辑的自足权），也没有宗教的或政治的神话是具有价值的或有效的，除非它假定文化的自足权，文化则可被暂时地界定为一个社会和其传统中的想象的假设的总的实体。这个意义上的为文化自足权辩护在我看来是现代世界中“知识分子”的社会任务：如果是这样的话，认为它应该依附于任何种类的、宗教的或政治的总的综合体的那种言论将是对文化人背叛的真正的形式。

另外，想象文化的本质既超越了自然方面的可能性的界限，也超越了道德方面的可接受的界限。在任何目的在其自身的人类社会中诗人到底有没有地位的这个有争议的问题，甚至在这个社会是上帝的子民的时候仍然没有得到回答。因为宗教也是一个社会机构，就它是这样一个社会机构而言，它把限制强加给艺术，就像一个马克思主义的或柏拉图的国家会做的那样。基督教神学并不缺少革命的辩证法，或理论和社会实践不可分解的结合。宗教，即使它们的眼界已经扩大了，它作为社会机构也不可能包容一个没有限制的假设性的艺术。艺术在力图消除各种挡路的现存障碍时，它反过来也不能不释放讽刺、现实主义、下流猥亵以及幻想的种种强烈的侵蚀剂。艺术家常常不得不发现，如上帝在《浮士德》中说的，他“要作为魔鬼来刺激人努力向前”，这话我以为不只是指他必须像魔鬼一样工作。在宗教的“这是”和诗歌的“假设这是”之间，一定总会有某种

张力，直到在无限中的可能的和实际的相遇。没有人想让一个诗人处在完美的人的状态，甚至连诗人们自己也告诉我们，除了上帝自己没人能在上帝之城中容忍一个捉弄人的鬼。

第三篇

原型批评：神话理论



引　　论

在绘画艺术中，结构的因素和表征的因素均显而易见。一幅画，往往是“关于”什么的画：它描写或显现由事物构成的“主题”，这主题与感觉经验中的“对象”相类似。同时，也有某些构图方面的成分出现于画上：一幅画所表现的，是被组织成绘画所特有的结构定式或程式的。“内容”和“形式”两词常常被用来表示绘画的这些必要成分。“现实主义”意在强调画面的表征性质；而风格化——无论是质朴的还是精细成熟的——则着重于画面的结构。画面形象逼真或追求维妙维肖效果的极端现实主义，是画家强调表现方面走得最远的；而抽象绘画——更严格地说，非客观画——则是画家相反走向另一极端所致。（在我看来，“非表征绘画”一语不合逻辑，绘画本身就是一种表征。）然而，追求逼真的画家并不能脱离绘画的种种程式，而非客观绘画也仍属于亚里斯多德意义上的模仿艺术。因此，我们不必过多地顾虑自相矛盾，完全可以说整个绘画艺术存在于绘画“形式”或结构与绘画“内容”或主题的结合之中。

由于某种原因，西方绘画的实践与理论的传统一直强调艺术的模仿和表征的目的。我们甚至从古典的绘画中继承了一些

令人哭笑不得的故事，诸如飞鸟啄食画面上的葡萄等等，这说明古希腊的画家以自己的画能够做到逼真为最高荣耀。文艺复兴时期透视法绘画的发展，进一步赋予这类追求逼真的技巧以威望：在两维空间中表现三维空间从本质上说是一种追求逼真的技法。潜心地观赏现代画廊的人会很容易体味到一种感觉总是萦绕他的心头，这就是想认出所画之物像不像，并将此视作绘画之首要标准，视为画家的道德职责。前半个世纪里发生在绘画实验运动中的许多现象之所以被视为荒唐怪异，完全是由于实验绘画致力于反叛表征谬见的专制所致。

诚然，一位有独创性的画家很明白，当公众要求绘画酷似一个物体时，公众所需要的往往是物体的对立物，即酷似公众所熟悉的绘画程式。因此，当画家打破这些程式时，他常常声称只不过是用自己的眼光来看待事物而已，他仅仅是在描绘他所看到的，等等。他侈谈这类无聊的话的动机是显而易见的；他希望表明绘画并不是轻而易举的装饰，其间包含着要解决一些非常实际的空间问题，而要做到这点是相当困难的。我们可以毫无顾虑地承认这一点，无需认为一幅画的形式来由是在画之外部，因为这种断言如果认真对待将会毁坏整个艺术。一位画家所做的无非是遵从自己一种朦胧但深刻的冲动，反抗他的时代所确立的程式，以便重新发现在一种更深层次上的程式。马奈通过打破巴比松画派的传统而形成了与戈雅以及委拉斯惜兹有密切关系的绘画风格；塞尚凭借与印象画派分道扬镳而发展了与夏尔丹以及马萨乔有密切关系的绘画技巧。具有独创性并不能说明一个画家是非程式化的；独创性也会驱使画家走向程式，因为它所遵循的是艺术规律，而艺术规律本身所追求的是

从自身的深层出发来不断地重新塑造自身，这是通过其变异的性质来运作的，即通过许多小的变化能力来维持创新。

在其批评理论中，音乐与绘画构成一种新鲜的对比。当绘画的透视法被发现时，音乐也许在朝同样的方向发展着，但实际上，表征性音乐或“标题音乐”的发展一直受到极大的限制。听众听到音乐里对自然音响的维妙维肖的模仿，会获得极大的乐趣，但是倘若一位作曲家没有模仿外界的声音，那么也不会有人说这位作曲家是一位颓废派或庸才。而且也没有人认为模仿比音乐形式本身更重要，更不会认为是它们构成音乐形式了。其结果是音乐的种种结构原则是清楚明白的，甚至是可以教授给儿童的。

假定我们这部书是介绍音乐理论而不是诗学的，那么，我们就从区别可听见的声音范围内的八音度开始，说明在理论上八音度可以划分为十二个相等的半音，从而形成一个由十二音符构成的音阶，而这一音阶包含着本书读者通常会听到的所有旋律及和声。然后，我们可以在这一音阶中抽象出两个和谐之点，即大调和弦与小调和弦，并解释二十四个相关联的音调体系以及要求曲子在同一个调上开始和结束的调性程式。我们可以把节奏的基本原理描述为每隔两个或三个拍子加一重音符号，而且音乐的所有其他基本要素亦复如此。

可以用这样一个轮廓合理地勾画从1600年到1900年之间西方音乐的结构，并且以一种合理的且更为灵活又无本质差别的形式，描述本书读者习惯上称为音乐的各个方面。如果我们乐意，可以把西方传统以外所有音乐付之于一个序言式的章节里单独讨论，然后我们才开始着手于我们所关心的问题。有人

会提出异议，说C# 和Db 属于同样的音符，其相等平均律(temperament)体系是随意虚构的。又有人会说，一位作曲家不应该被一套严格的程式化的音乐要素所束缚，而且音乐表现的方式应该像空气一样自由狂放。第三位则可能会说，我们根本不是在讨论音乐：莫扎特的朱庇特交响曲为C大调而贝多芬的第五交响曲为C小调，对两调之间的差别作一番解释并不能告诉任何人两首交响曲之间的不同。我们可以不去理睬这些持异议者。我们的这一手册不会给读者一个完整的音乐教育，也不会对存在于上帝的脑海里或存在于天使的实践中的音乐作一番描述，但它有其本来的目的。

我们在本书里企图为文学表现的一些基本规则作提纲式的论述，我们所讨论的要素与诸如调性、简单和复杂节奏、经典作品的模仿等类的音乐要素相对应。目的是对处于古希腊古罗马的和基督教的文学遗产关联域中的西方文学的结构原则作一番合乎理性的描述。我们假定，语辞表现的方式受到犹如音乐中的节奏和调的文学对等物的限制（假如“限制”就是我们所需要的词的话），尽管这并不意味着其艺术方式是可穷尽的，在音乐中亦复如此。毫无疑问，我们会有我们刚才为音乐所设想的同样的反对者。他们会说，我们的范围是人为的，它们并不能公正地对待文学的多样性，或者它们与他们在阅读文学作品时的感受毫无关系。然而不管怎样说，文学的结构原则到底是什么这一问题是非常重要的，值得我们讨论一番；而且，既然文学是词语的艺术，那么寻找一些词语来描述文学结构原则，至少不应该同寻找如奏鸣曲和赋格曲这样一些词语来描写音乐更为困难。

在文学中，同在绘画中一样，实践和理论上传统的着重点一直是放在表征或“酷似生活”上。例如，当我们拿起狄更斯的一部小说时，我们直接的反应——由我们所知道的批评在我们身上所养成的习惯——是拿这部小说与“生活”作一番比较：要么与我们周围的生活相比较，要么与狄更斯的同时代人的生活相比较。接着我们遇见诸如希普[1]或奎尔普[2]之类的人物，可是不但我们并没有发现与这些奇特的怪物相“酷似”的人们，就连维多利亚时代的人也未必不与我们有同感，这种比较法便随即失灵。一些读者会抱怨说，狄更新“仅仅”是回归到漫画中去了（好像作漫画易如反掌）；其他的读者则更为明智些，干脆把“酷似生活”这一准则抛至九霄云外去玩味创造的乐趣。

人们往往用平面几何或者立体几何概念来描述绘画的种种结构原则，绘画与之有相似之处。塞尚有一封广为人知的信，谈论到绘画形式与球体和立体的近似性，而且抽象画家的实践似乎肯定了这一点。几何形状仅仅与绘画形式类似，但决不是与之等同；绘画的真正结构原则，并不是来自与艺术以外的其它事物的外部相似性，而只能来源于艺术自身的内在类似性。同样，文学的结构原则要得自原型批评和总解批评，因为这两者为整体的文学提供了范围更广阔的关联域。然而，正如我们在本书的第一篇文章中所看出的，随着虚构作品的模式从神话转向低模仿和反讽，它们便接近极端的“现实主义”或表征性地酷似生活。因此，神话的模式——即有关神祇的故事，其中人

---

① 希普（Heep）：英国小说家狄更斯的小说《大卫·科波菲尔》中的人物。——译注

② 奎尔普（Quilp）：狄更斯的小说《老古玩店》中的人物。——译注

物具有行动的最大力量—— 是一切文学模式中最抽象、最程式化的模式，正如其他艺术形式中相应的模式一样——例如富有宗教色彩的拜占庭绘画——展示出本身结构方面类型化的最高程度。所以，文学的结构原则同神话和比较宗教有着千丝万缕的联系，正如绘画的结构原则同几何学的联系一样，在这篇文章中，我们将运用《圣经》中的象征系统，并且在较小的程度上运用古典神话，和为文学原型的基本规则。

在埃及故事《兄弟俩》(这个故事被认为是约瑟传奇中波提乏[1]的妻子的故事的来源)中，哥哥的妻子试图勾引与他们生活在一起的未婚弟弟。当弟弟拒绝她时，她就告他企图强奸她。弟弟被迫出逃，暴怒的哥哥去追赶他。就此而言，这个故事重新创造了一些可信的生活事实，尔后，弟弟向太阳神祷告乞援，恳求伸张正义，太阳神随即在弟弟与哥哥之间安置了一个大湖，且以无边的神功在湖水中放入了无数的鳄鱼。这个情节与前边的情节相比并不显得虚构性更强，而与其他的情节相比，它与整个故事的情节的联系也并不缺乏逻辑性。但它已经完全背离了与"生活"的外部类比：我们说这种事情只能发生在故事里。这样这个埃及故事由于其神话情节而获得了一个抽象的文学性质。而且这位故事讲述者既然可以轻易地用更为"写实"的方式解决这个小问题，那么埃及艺术像其它艺术一样，似乎体现了一定程度上的风格类型化。

同样，头顶饰有光环的中世纪圣者看起来可能像一位老人，

① 波提乏（Potiphar）：据《旧约·创世纪》第39章，波提乏为埃及法老之内臣，其妻诱约瑟遭拒，诬陷约瑟使之下狱。——译注

但是神话的特征——光环——既赋予画面一种更为抽象的结构，又赋予圣者一种只能在绘画中才能看到的外部特征。在原始社会，神话和民间故事的繁荣常常是伴随着对造型艺术中几何装饰的鉴赏力的发展而出现的。而在我们的传统中，我们为逼真、为维妙维肖地、连贯一致地模仿的人生经验留一席之地。在一些偶尔拿来用之的恶作剧中，虚构的东西被表现为事实，甚至以事实接受，例如笛福的《大疫年日记》或塞缪尔·勃特勒的《纯净天国》等。这类恶作剧与绘画中追求逼真的手法遥相呼应。在另一个极端，我们有神话，或者称为抽象的虚构故事，其中，诸神以及其他此类的生灵可以为所欲为，实际上表明神话作者的随心所欲。神话向反讽的回归（我们在第一篇文章中业已论述过），与绘画方面的抽象风格、表现主义、立体主义等强调绘画结构的自足性的类似追求同时并存，彼此相应。六十年前，萧伯纳曾着重指出易卜生戏剧以及他自己的戏剧中主题的社会意义。今天，艾略特先生在《鸡尾酒会》中把我们的注意力引向阿尔刻斯提斯①这一原型上去，在《秘密的职员》中又把我们的注意力引向伊翁②这一原型上去。前者属于马奈和德加时代；后者属于布拉克和格雷厄姆·萨瑟兰时代。

那么我们就从神话世界着手开始我们对原型的研究罢。这是一个既有虚构型又有主题型构思的抽象的或纯文学的世界，这个世界丝毫不受以我们所熟悉的经验为根据按近似真实的要

① 阿尔刻斯提斯（Alcestis）：古希腊神话中阿德墨托斯（Admetus）的妻子，她为救其丈夫献出了自己的生命，后被赫拉克勒斯（Heracles）从冥界救回。——译注

② 伊翁（Ion）：这里指欧里庇得斯的同名悲剧作品中的主人公。——译注

求进行改编这一规则之制约。就叙事而言，神话是对以愿望为限度的行动，或近乎愿望的可想象的限度的行动之模仿。诸神喜欢美丽的女性，他们用奇异的力量你争我夺，而且安慰并帮助人类，或者站在他们永生的自由之高度观看人类受苦受难。神话基于人类愿望的最高层次这一事实，并不意味着神话必须表现人类所达到的或可以达到的世界。就意义或思想（dianoia）而言，神话世界同样可看作一个充满活动的场所或领域，只需记住我们的原则：诗歌的意义或定式只不过是具有概念内涵的意象结构。神话意象的世界，通常是用宗教中天堂或乐园的概念表现出来的，而且这个世界是神启式的（这只是在我们对该词已经作过的那种解释的意义上），即一个完全隐喻的世界，在这个隐喻的世界里，每一件事物都意指其他的事物，似乎一切都是处于一个单一的无限本体之中。

现实主义——或者说逼真的艺术——唤起的反应是："它与我们所知晓的是多么相似！"当所写下的与所知晓的相似时，我们有了一种所谓扩展的或含蓄的明喻的艺术。正如现实主义是一门含蓄的明喻艺术，神话则是一门含蓄的通过隐喻表现同一的艺术。在庞德的术语中，"太阳—神"（这个词中间用一个连字符而不是谓语）是一个纯粹的表意符号，或在我们术语中，是文学隐喻。在神话中，我们看到文学的种种结构原则被分离出来；在现实主义中，我们看到同样的结构原则（不是相似的）被放置在一个近似真实的关联域中。（在音乐中亦然，柏赛尔的一首乐曲与本杰明·布里顿的一首乐曲彼此之间或许根本不相似，但是假如它们都是D大调的话，那么它们的调性是同样的。）然而，现实主义的虚构作品中存在的神话结构，要使人信

以为真则会涉及某些技巧问题。而且解决这些问题所用的手段皆可以划归“移用”(displacement)这个一般性的名称之下。

由此看来，神话可谓文学构思的一个极端，自然主义则是另一个极端，而在两者之间是浪漫故事之广大的区域。我们这里的“浪漫故事”(romance)一词，并不是指我们在第一篇文章中所说的历史模式，而是指按照凡人的意向“移用”的神话，并且朝着理想化了的方向使内容程式化，以形成与“现实主义”相反的那种倾向，我们在第一篇文章中的后部也已对此作了讨论。移用的基本原则，是在神话中可以通过隐喻来表明具有同一性的，在浪漫故事中却只能通过明喻的某些方式联系起来：类比、有意义的联想、偶然相伴出现的意象等等。在神话中，我们可以有太阳神或森林之神；在浪漫故事里，我们只能有一个与太阳或森林有意义联系的人物。在更为现实主义的模式中，联想的意义减少了，毋宁说它是属于伴随的甚至属于共生的或偶然的意象。在圣乔治和珀耳修斯[①]家族的杀龙传说中，在一位年老软弱的国王治下的国家处于一条龙的威胁之下，这条龙所要的是国王的女儿，但它被一位英雄杀死。这个故事似乎是由丰收之神使荒原恢复生机的神话在浪漫传说的类似物（或者说是这一神话的衍生物）。在神话中，龙与老国王可被视为同一体。我们还可以进一步把这一神话浓缩为俄狄浦斯幻想故事：英雄不是老国王的女婿而是他的儿子，而被救出的女性却是英雄的母亲。倘若这个故事是一个私人的梦，那么如此之类的同一化是

① 珀耳修斯(Perseus)：希腊神话中主神宙斯与黛内伊(Danae)的儿子，曾割下女蛇怪墨杜萨的头。——译注

理所当然的[①]。但是，要使这个梦成为一个似乎真实的、合乎逻辑的、在道德上也能被人接受的故事，大量的移用是必不可少的。而且只有在对此种故事类型进行一番比较研究之后，故事中的隐喻结构才能浮现出来。

在霍桑的小说《玉石雕像》中，赋予小说名称的那尊雕像总是与小说中名为多纳特罗的人物联系在一起，以致于只有非常不敏感或非常疏忽的读者才会没有注意到多纳特罗“就是”那尊雕像。而后我们遇到一位名叫希尔塔的姑娘，她纯洁无邪、温柔善良、居住在周围全是鸽子的小阁楼里。那些鸽子非常喜欢她；另一位人物称她为他的“小鸽子”，而且作者和人物都说了些暗示她与鸽子有某些特殊关系的话语。假如我们把希尔塔与鸽子视为一体，说她就是鸽子女神，像维纳斯一样，那么我们没有严格地把这个故事按它自己的模式去读解，而是把它迻译为神话了。然而，承认霍桑在这里是多么接近神话也并非不公正。这也就是说，我们承认《玉石雕像》并不是一种典型的低模仿的虚构作品：这部作品完全被一种激起读者兴趣的力量统辖着，它向后复归于过去的虚构的浪漫故事，而向前又趋向于下个世纪富有反讽色彩的神话作家，例如卡夫卡和科克托[②]。这种激起读者兴趣的力量常常称为寓意性（allegory），但是或许霍桑本人称它为浪漫性颇为有理。我们可以看到，这一力量在以后的人物刻画中逐渐变为抽象。假如我们除了模仿的规则外别

① 原作者在这里宣扬了弗洛伊德的观念，弗洛伊德认为凡人皆有俄狄浦斯情结，即恋母情结，由此在做梦时往往梦见把母亲和情人一体化的乱伦的事。——译注

② 科克托（Cocteau，1889－1963），法国诗人兼小说家、剧作家。——译注

无所知，那么我们就会对此牢骚满腹。

在神话中我们还有普罗塞庇娜[①]的故事。普罗塞庇娜每年回到冥界六个月。这一纯粹的神话显然是死亡和再生的神话；我们所讲的故事是已经稍微移用了的故事，但神话的定式显而易见。同样的结构因素常常出现在莎士比亚的喜剧中，只是它已经过改编，以适合确实可信的高模仿层面之用。《无事生非》的主人公毫无生气，足使人为之唱一首葬歌，而且似乎真实可信的解释一直被拖延下去，直到全剧的结尾。《辛白林》中的女主人公伊莫琴，不但有一个化名而且还有一个空坟墓，并且为她还举行了葬礼。然而赫耳弥奥涅和珀尔蒂塔的故事与得墨忒耳和普罗塞庇娜的神话如此相似，因此无需进行任何叫人感到真实可信的解释[②]。赫耳弥奥涅在消失之后，在梦中以鬼魂的形象又回来了。而她从雕像中复生——这是皮格玛利翁[③]神话的移用——据说是为了唤醒人们的信仰，尽管在合乎情理这一层面上讲她根本就未曾是雕像，而除了一次无害的欺骗之外什么事也没有发生过。我们可以注意到，一位主题型作品的作者与一位虚构型作品的作者相比前者要更接近玄虚的神话：斯宾塞笔

---

① 普罗塞庇娜（Proserpina）：又名珀耳塞福涅（Persephone），为希腊神话中主神宙斯与得墨忒耳（Demeter）之女，被冥王普路托（Pluto）掠到冥界并娶其为妻，她每年春天和秋天可返回阳界。——译注

② 赫耳弥奥涅（Hermione）：莎士比亚的喜剧《冬天的故事》中的女主人公；珀尔蒂塔（Perdita）：莎士比亚的喜剧《冬天的故事》中另一位女主人公，赫耳弥奥涅之女；得墨忒耳（Demeter）为希腊神话中的谷物女神，其女儿普罗塞庇塞（Proserpine）为冥王劫走之后，她悲痛异常，以致土地荒芜，到处饥馑，主神宙斯乃许母女每年春天团聚，秋天离开，以致谷物繁茂。——译注

③ 皮格玛利翁，希腊神话中塞浦路斯国王。善雕刻，热恋自己所雕之少女像。爱神阿佛洛狄忒见他感情真挚，就给雕像以生命，使两人结为夫妻——译注

下的弗洛里梅尔隐藏在海下过冬而没有给我们造成任何疑问，她只是在她的位置上留下了一位“白雪夫人”，而她在第四卷结尾时回来了，带来的是汹涌澎湃的春水。

在低模仿作品中，我们可以识别出女主人公死亡和再生的同样的结构定式，如埃丝特·萨默森[1]患了天花，或洛娜·杜恩[2]在她结婚的圣坛前被枪杀。然而，我们离现实主义的种种程式越来越接近了。尽管洛娜的眼睛发出“死亡的昏暗之光，”我们仍然明白，如果作者计划使她复活，那么他就没有真心让她死去。我们把它与《玉石雕像》比较一下会很有意思。在《玉石雕像》中，对雕刻家以及雕像与活人的关系谈论如此之多，以致于我们几乎预感到会有像《冬天的故事》的结尾一样的结尾。希尔塔神秘地失踪了，正当其时，她的情人雕刻家凯尼恩从地下挖出一尊雕像，他就把这尊雕像与希尔塔联系起来。尔后不久，希尔塔回来了，并且为她失踪提供了一个似乎讲得过去的理由，但是其中也搀杂着霍桑本人一些颇为尖锐和粗暴的话，以此来给人这样的印象：他并没有存心杜撰似乎合情合理的解释，而且他希望读者会给他更多的自由。然而霍桑的这种节制似乎是自己作出的，至少在一定程度上如此。我们若转而又看看爱伦·坡的《莉盖娅》，就会对此一目了然。在坡的《莉盖娅》中，直截了当的神话中的死亡和再生定式毫无隐晦地表现出来。坡与霍桑相比，显然是一位更激进的抽象主义者。这就是为什么

---

① 埃丝特·萨默森（Esther Summerson）：英国小说狄更斯的小说《荒凉山庄》中的中心人物。——译注

② 洛娜·杜恩（Lorna Doone），英国小说家布莱克默（R. D. Blackmore，1825—1900）的同名小说中的女主人公。——译注

他对我们这个世纪的影响更为直接的原因之一。

神话的文学性与抽象的文学性之间的姻亲关系，表明了虚构作品的许多方面，尤其是那些逼真得在情节上合情合理又浪漫得足以踏入“好故事”之列的那些更为通俗的作品。所谓“好故事”是指构思清晰的作品。对一个预兆或前兆的引示，或者说在故事开始时就预言整个故事如何展开这一手法，就是一个很好的例子。这样的手法若作为人类生存境况的投射而言，是暗示出不可避免的命运或潜藏的全能的意志这一概念的。实际上，它只是一个纯粹的文学结构，使故事的开头与结尾有一种对称关系，而唯一的不可避免的意志正是作者的意志。因此，我们发现，甚至那些在气质上并不怎么喜欢用凶兆的作家也运用这一手法。例如在《安娜·卡列尼娜》中，故事开始时铁路搬运工之死被安娜认为是她自己的一个不祥之兆。同样地，假如我们在索福克勒斯的作品中发现预兆和不祥征兆，那么它们本来就是存在的，因为它们与他的悲剧类型的结构相适应，而且它们丝毫不说明剧作家或观众所持有的关于命运的信念。

那么，我得到了文学中神话和原型象征的三种组织形式。首先，文学中存在着非移用的神话，这种神话通常是关于神祇或魔鬼的，而且往往呈现为两个相对立的、完全用隐喻表现同一性[①]的世界，一个是人们所向往的世界，另一个则是令人厌恶的世界。这两种世界常常被看作是与此类文学同时并存的宗教中的天堂和地狱。我们把这两种形式的隐喻结构分别称为神启式

① 同一性，原文为identification，指神祇与天堂及人们的理想为同一体，魔鬼则与地狱及人们所厌恶的世界为同一体。详见下几节著者所作的阐述。——译注

的和魔怪式的。其次，是我们称为浪漫性的一般的结构倾向，它所暗示的含蓄的神话定式是处于与人类经验更接近的世界里。第三，我们有“现实主义”结构倾向（我本人对“现实主义”这一不太恰当的术语感到厌恶，故将它置于引号之间），它强调故事的内容和表现，而忽视故事的形式。富于反讽色彩的文学始于现实主义，然后转向神话，其神话定式尽管有时继承了浪漫文学那种风格化的传统，但是通常表现为魔怪式的结构而不是神启式的结构。霍桑、坡、康拉德、哈代及弗吉尼亚·沃尔芙都为我们提供了有力的证据。

观赏一幅画时，我们可以站在近处，对其笔触和调色的细节进行分析。这大体上与文学中的新批评的修辞分析相同。如果离开画面一段距离，那么我们就可以更清楚地看到整个构图，从而更着重于研究画面所表现的内容：这一距离最适用于观赏例如荷兰现实主义绘画之类，这就是说，在一定意义上我们在读画。我们越往后站，那么我们就越能意识到它的组织结构。如果我们在相当远的距离观赏一幅百合花画，映入我们眼帘的则仅仅是百合花的原型，一片很大的富有向心感的蓝色块面对比鲜明地把人们的兴趣引向中心焦点。在文学批评中，我们也时常需要从诗歌“向后站”，以便清楚地看到它的原型组织。倘若我们从斯宾塞的诗篇《变化》“向后站”，我们就会看到一个由秩序井然的环形光线形成的背景，以及一块不祥的黑色伸入到较低的前景之中——同我们在《约伯记》的开篇所看到的原型形状一般无二。假如我们离开《哈姆雷特》第五幕的开头“向后站”，我们将会看到一座坟墓在舞台上打开，接着看到主人公、他的敌人以及女主人公进入坟墓，然后是上层世界你死我活的

搏斗。如果我们离开诸如托尔斯泰的《复活》或者左拉的《萌芽》之类的现实主义小说"向后站"，我们则可以看到这些标题所暗示的神话时代的图案。下面我们将列举更多的例子。

我们首先论述两种非移用的世界——神启式和魔怪式的——中意象或曰"思想"的结构。我们的论述主要依据《圣经》——我们的传统里非移用的神话的主要来源。然后我们讨论意象的两种居间结构。最后我们将讨论一般的叙事体或曰"密托依"（mythoi）的结构，即运动中的意象结构。

原型意义理论（一）：神启意象

让我们根据二十个问题[1]这一游戏的一般程式开始我们讨论吧，或者——假如我们乐意——依照“生存”（Bing）的巨大链条的程式，即从划分感官材料的传统程式开始。

神启式的世界——宗教中所谓的天堂——首先为我们展现人类所想往的种种现实，在人类文明的创造所呈现的各种形式中对此已有所揭示。例如，人类创造和理想所施加于这个植物世界的形式，是花园、农场、丛林、公园等等。动物世界里人化的形式，是经过驯养的种种动物．其中，羊在古典的和基督教的隐喻传统中均居首位。矿物世界的人化形式是城市：即人类通过劳动将石块转变的形式。城市、花园和羊舍是《圣经》以及最富于基督教色彩的象征作品的有组织的隐喻。它们在一部书中被视为完全相同的隐喻，这部书毫不隐晦地取名为《启示录》。它构思精巧，结构严密，从而为整个《圣经》构成一个非移用性的神话结论。依我们之见，这就是说，《圣经》中的启示

① 西方猜谜游戏。以一事物为谜底，一谜只许提二十个问题，可以给出“植物”、“动物”等提示，回答问题也可以用“是”与“否”，猜中者为胜。——译注

录就意味着神启意象（apocalyptic imagery）的基本规则。

这三种范畴中的每一种——城市、花园、羊舍——均已在前一篇文章中根据原型隐喻的原则进行了讨论。而且我们尚能记得，每一种范畴都是具体共相（concrete universal），与其它范畴以及范畴内每一个独体相同一。因此，神的世界和人的世界可以与羊舍、城市、花园视为一体，其各自的社会属性以及个体属性也是同一的。由此可见，在《圣经》中神启式的世界再现了下列定式：

神的世界 ＝ 神的社会 ＝ 一位神
人的世界 ＝ 人的社会 ＝ 一个人
动物世界 ＝ 羊舍 ＝ 一只羊
植物世界 ＝ 花园或公园 ＝ 一棵（生命之）树
矿物世界 ＝ 城市 ＝ 一幢建筑物、一座庙宇、一块石块

“基督”这一概念把所有这些范畴结为一体：基督既是一位神又是一个人；还是神的绵羊、生命之树，或者说是藤蔓，而我们是其枝梢；他还是建筑者所抛弃的石块以及重建的庙宇，而这座庙宇与他升入天堂的躯体是被视为一体的。宗教中的同一化与诗歌中的同一化仅在意图上有所区别，前者是存在的，后者是隐喻的。在中世纪的批评中，这种区别本来无关紧要，“神象”（figura）一词用来与基督的象征等同时，通常既是存在的又是隐喻的。

现在让我们对这个定式稍加阐述。在基督教中，具体共相被用于神的世界，其形式是三位一体，基督教教义认为，习惯上的思维过程无论会产生什么样的纷乱，神是三个人却又是一

个上帝。人和实体的种种概念，在把隐喻扩延为逻辑时造成一些困难。在纯粹的隐喻中，统一的神可以用于五个或十七个或百万个具有神性的人，其简单容易丝毫不亚于用于三个人。而且我们可以在处于三位一体的轨道之外的诗歌里发现富有神性的具体共相。在《伊利亚特》的第八卷开头部分，宙斯说道，只要他乐意，他就可以把整个生存的链条拉到他身边。从这里我们可以看到，对于荷马来说奥林匹斯山中有一个双重视角(double perspective)的概念。在奥林匹斯山上争吵不休的诸神，任何时候都可以骤然间构成一个单独的神性意志的形式。在维吉尔的作品中，我们第一次遇到了一位不怀好意而又恣意妄为的朱诺，但在几行诗句之后伊尼亚斯对他手下的人所做的评语"神赋予每人以局限"向我们暗示，一个同样的双重视角对于他来说也照样存在。或许我们可以拿《约伯记》进行比较，在此章中约伯和他的朋友太虔诚了，因此他们不会相信约伯的种种苦难是由于上帝与撒旦之间滑稽的打赌所致。在某种程度上，他们是对的，而读者所得到的有关撒旦在天堂的信息却是错误的。撒旦在诗的结尾时从天堂堕落下来，而且，无论改写本对此应负多少责任，我们仍不易弄明白对约伯最后的启蒙教化怎么能够从唯一的神的意志这一概念完全返回到开场时那种场面的情调中去。

至于人类社会，我们皆为一体之成员这一隐喻，构成了从柏拉图到我们当代大多数的政治理论。弥尔顿所谓的"共和政体应该像一个伟大的基督教个人一样，像一个巨大的生长物，像一位诚实之人的躯体一样"，是属于这一隐喻的基督教翻版，在此，如同在三位一体的教义中一样，"基督是上帝和人"这一全

然的隐喻性陈述是正统的，而阿里乌斯教①以及基督幻影教派②中明喻式的或谁像谁的说法却被斥责为异端邪说。霍布斯的名著《利维坦》，也与同一类型的同一化有联系，在它的最初版本的扉页插图里，描绘了一个庞然大物的躯体内有几个侏儒。柏拉图的《理想国》同样是建立在这个隐喻之上：在这个理想之国中，个人的理性、意志和愿望是以国家的国王兼哲学家的面目、以卫士和手工艺者面目出现的，而且，当我们把形成一个集团或一个社团的人员说成一个"整体"（body）时，我们实际上仍然在运用这个隐喻。③

在有关两性的象征中，用"同一个肉体"这一隐喻表示两个躯体因爱情结合为一个躯体则更为常见。邓恩的《出神》一诗就是许许多多用这种意象组织起来的诗歌之一；莎士比亚的《凤凰与乌龟》一诗，尽情戏弄了此类同一化对"理性"的暴行。效忠皇室、英雄崇拜、侠骨义胆等等之类的主题，也同样运用这种隐喻。

动物世界与植物世界，在基督教的变体说中被认为是彼此相同的，而且也与神的和人的世界一致。根据这种变体说，植物世界中人化的基本形式：食物和饮水、粮食和葡萄、面包和酒，是"绵羊"的躯体和血液，而绵羊也就是人和上帝。我们生活在上帝的躯体里，犹如生活在城市里或寺院里。在这里正

① 阿里乌斯教（Arianism）：起源于四世纪初的异教，它否认基督的神性。——译注

② 基督幻影教（Docetism）：早期异教之一，只承认基督的人性并认为基督受难只是一种虚幻现象。——译注

③ 在西语中，"躯体"与"整体"同为一词，这里弗莱认为，基督的三位一体、弥尔顿的共和政体、霍布斯笔下的庞然大物，以及柏拉图的理想国的隐喻原型都是基于"具体共相"的"躯体"。——译注

统的教义又坚持了隐喻说而反对明喻说，而实体这一概念表明逻辑为吸收消化隐喻所进行的斗争。《法律篇》开头业已表明，酒会对于柏拉图来说具有交际象征的意味。我们很难找到一个比圣餐更简单的或更生动的人类文明的意象，在这个文明世界中，人类试图包围自然界并把它置入人的（社会的）躯体里。

在动物世界里绵羊被赋予传统的荣耀，这一点为我们提供了神牧意象的中心原型，同样也提供了诸如宗教中“牧师”和“羊群”之类的隐喻。国王是其臣民的“牧羊人”这一隐喻可追溯到古代埃及。或许，这一特殊程式之运用，是由于愚昧、温柔、喜欢群居而且易受惊恐的羊所形成的社会与人类社会极为相似。当然，在诗歌中，如果诗人的读者或听众不太挑剔，任何其他的动物也可以构成这样的社会：例如在《吠陀经·奥义书》的开始部分对用于祭祀的、其躯体包容整个宇宙的马的处理，与一位基督教诗人对上帝的绵羊的处理一模一样。至于鸟类、鸽子在传统上一直代表宇宙的和谐或代表维纳斯和基督教圣灵的爱。把神与动物或植物的视为同一以及把神与人类社会视为同一，构成图腾象征的基础。某些关于苦难原因的民间故事，即关于超自然的生物变为我们所知道的动物或植物的故事，实际上是同一类型的隐喻之淡化了的形式，并且以从奥维德以来便以广为人熟知的“变形”原型幸存下来。

植物意象也有类似的变易性。我们仍以《圣经》为例，生命之树的树叶和果实被用作交际的象征而取代了面包和酒。或者说具体共相不仅可以简单地用于一株树，而且也可用于一只果子或一朵花。在西方，玫瑰花在神启性的花卉传统中居于首

位：在《天堂》[1]中把玫瑰花作为交际的象征，这一点已为人熟知。而在《仙后》第一卷中圣乔治的标志——白色底面上一朵红色玫瑰花——不仅与基督升入天堂的躯体以及伴随着基督的躯体的圣餐象征密切相关，而且与都铎王朝时期红白玫瑰两派携手联合不无联系。在东方，荷花或者中国的“菊花”常常取代玫瑰花，而在德国的浪漫主义运动中，蓝色的矢车菊曾风靡一时。

把人体与植物世界视为一体，使我们获得阿卡狄亚田园生活的意象、马韦尔（Marvell）笔下绿色的世界、莎士比亚笔下森林中的喜剧、罗宾汉的绿林世界、以及出入于浪漫故事之林的纯洁无邪的人们之原型。所有这些一直构成在浪漫故事中相对于神话隐喻中森林之神故事的类似物，它沿续至今。在马韦尔的《花园》一诗中，我们看到把人的灵魂与栖落在生命之树的枝上的小鸟视为同一，这种同一化尽管微妙但仍没有越出传统之雷池。橄榄树以及橄榄油为我们提供了“涂了油的”统治者那样的另一种同一化关系。

城市——无论称为耶路撒冷与否——在神启意义上与一座建筑物或庙宇等同：它是一座“由许多住处组成的家”，个人只是其“有生命的石块”，《新约》中这样说道。人化的无机物世界之运用，这种意象包括公路、车马小道以及街道纵横的城市，而且“路”（way）这一隐喻是与所有的文学中的追寻故事分不开的，不管它是否如在《天路历程》中明显地富有基督教色彩。属于这一类的还有几何学上的和建筑学上的意象：但丁和叶芝

[1] 指但丁所著《神曲》之《天堂》篇。——译注

笔下的高塔和旋转的楼梯、雅各的梦中登天之梯、新柏拉图主义爱情诗人笔下的梯子、上升的螺旋状或羊角状的物品、忽必烈汗命令建造的“壮丽堂皇的娱乐圆顶建筑”、布朗在艺术和自然界的每一个角落所寻找的那种十字形和梅花形图案、作为无限永恒的标志的圆、沃恩（Vaughan）所谓的“纯粹的、永恒的光芒之环”等等。

在严格意义的原型的层面上，诗歌是人类文明的制成品，而自然是人类的容器。而在总解的层面上，人是自然的容器，而他所建造的城市和花园已不再是地球表面上的小小洞穴，而是人类宇宙的形体。因此在神启象征里，我们不能把人仅仅局限于他周围的大地和空气这两个自然成分之中。当象征从一个层面跃到另一个层面时，必须像《魔笛》中的塔米诺一样穿过水和火的磨难。诗歌中的象征常常把火放于人在此世的生命之上，而把水置于生命之下。但丁必须穿过一个火环和伊甸园之河才能从炼狱之山（炼狱仍然处于我们这个世界的表面上）走向天堂或者说走向严格意义上的神启世界。《圣经》中环绕着天使的火和光、圣灵降临时的火舌、六翼天使放进以赛亚口中的火炭等意象，使火与处于人和神之间的精神世界或者说天使的世界联系起来。在古希腊神话中，普罗米修斯的故事说明了火的类似的起源，正如宙斯与雷霆闪电有千丝万缕的联系一样。简言之，在天空意义上的上苍——容纳着太阳、月亮、星球等炽烧的天体——一般与神启世界里的天堂视为同一，或者被视为通往天堂的道路。

因此，我们的所有其它范畴也可以视为与火或者燃烧同一。犹太—基督教的神祇在火中出现，周围环绕着火的天使（天使

长）和光的天使（天使次长），也值得我们提一下。祭神仪式中燃烧的动物，暗含神与人的世界的沟通是在动物的躯体中完成之意，它变成与圣坛上的火及烟雾、缭绕上升的焚香的烟等诸如此类联系在一起的意象。人的燃烧，表现在圣者头上的火环以及国王头上的皇冠，这两者都是太阳神的类比物；我们可以比较一下索恩韦尔[1]的圣诞诗《燃烧的婴儿》。燃烧的鸟的意象出现于关于凤凰的传奇中。生命之树也可以是一株燃烧的树，我们还有摩西手中不停地燃烧且永远烧不完的火把、犹太教仪式中的烛台、后来的神秘主义的"玫瑰十字"等。在炼金术中，植物世界、矿物世界和水是与玫瑰花、石块和炼金药液相等同的；鲜花与宝石的原型在佛教信奉者那里与"莲花中的宝石"相等同。在火，令人醉的酒以及动物的红色的热血之间的联系，同样是屡见不鲜的。

把城市与火视为同一说明了为什么上帝之城在《启示录》中被表现为炽烧的金块和宝石，而且每块宝石都冒出蓝宝石一般的火苗。因为在神启象征里，诸如太阳、月亮、星球之类燃烧的天体皆是存在于无所不有的神和人的躯体内部的。炼金术的象征属于同一类型的神启象征：自然界的中心——隐藏在地球里的金块和宝石——归根结底要与天空里的太阳、月亮和星球所包含的金和宝石的氛围融为一体；而精神世界的中心——人的灵魂——是与神的周围环境相统一的。因此，人的灵魂的净化与炼土成金的变化有密切联系；由土变成的金子并非一般意

① 索恩韦尔（Southwell，约1561—1595），英国诗人，耶稣会会士，因其宗教信仰被囚禁，并被绞死。1929年为他举行了灵魂升天仪式。——译注

义上的金子，而是构成天体的金子之精华。《驶往拜占庭》中那株栖落着机械鸟的金色的树，与植物世界和矿物世界具有一种同一关系，其形式与炼金术不差累黍。

另一方面，水在传统上属于人的生命之下的存在范畴，即死亡之后的混沌或消溶状态，或者说是向无机物状态的堕落。所以灵魂常常穿过大水或者是沉入水中丧生。在神启象征中，我们有"生命之水"，即两次出现于上帝之城中的伊甸园的朝四个方向流动的河水。宗教仪式中的洗礼用水就是它的代表。据《旧约·以西结书》这条河的重新出现使海水也变得新鲜了，显然这就是《启示录》的作者声称启示录里不再有海了的原因。因此从神启的角度看，水在宇宙的躯体内循环流动，犹如血液在个人的躯体里循环流动一般。我们或许可以说，水是"被保持"在躯体内部，而不是在躯体内"循环流动"，这样可以避免把我们对血液循环的知识强加于圣经的主题而造成时代错误。诚然，几百年来血一直是构成我们性格的四种"体液"(humour)——即躯体内的液体——之一，是与生命之河在传统上朝四个方向流动这一说法翕然吻合的。

原型意义理论（二）：魔怪意象

与神启象征相反的是人的愿望彻底被否定的世界之表现：这是梦魇和替罪羊的世界，痛苦、迷惘和奴役的世界；它是处于人的想象还未对之产生任何影响的世界，是诸如城市、花园等人的愿望的意象还未牢固地确定起来的世界；这里到处都有摧残人的刑具，愚昧的标记、废墟和坟墓、徒劳的和堕落的世界。正如诗歌中神启意象与宗教中的天堂有密切联系一样，其辩证的对立物与一个如但丁笔下的《地狱》一样存在的冥界联系在一起，或者说与人类在地球上建造的地狱联系在一起：例如在《一九八四年》、《没有出口》、《午间的黑暗》，等，后两部著作的标题足以说明问题。因此，魔怪意象（demonic imagery）的中心主题之一就是嘲仿（parody）：即凭借含蓄地指出其对“真实生活”的模仿来讽嘲的艺术，其表现纷繁多彩。

魔怪式的神灵世界，在颇大的程度上使庞大而愚顽并且具有威胁性的自然力量拟人化，正如技术上不发达的社会所认为的那样。这个世界里天堂的象征常常被看作是不可企及的天空，而从这个天堂所提炼出来的中心观念是不可测度的命运或外在的必然性。命运之轮控制在一伙遥远的无影无踪的神祇手中。这

些神祇的自由和欢乐往往富于反讽意味。因为他们完全把人类排斥在外，但是他们又粗暴地干涉人类的事情以维护他们的特权。他们要求贡物，惩罚僭越行为，把自然规律和道德戒律强加于人类，使人类为了遵守而遵守它们。在此，我们不打算对古希腊悲剧中的神祇作一番描述；我们仅仅试图分析人类对神的意志所抱有的一种疏远感和无可奈何感，而这种神意仅仅是最富悲剧色彩的生活观中诸因素之一，尽管可以说是最基本的因素。近代的诗人对于神性的这一观点越发直言不讳：布莱克笔下的"乌有圣父"、雪莱笔下的朱庇特、史文朋所谓的"极恶的神"、哈代所谓的昏庸悖谬的意志以及豪斯曼笔下的"畜牲和恶棍"等，皆可为证。

人的魔怪式的世界是指由一种为自我之间分子般的张力所聚合在一起的社会，其特点是对团体或领袖的效忠，从而抹杀人的个性或者在最好的情况也是把人的欢乐与其职责和荣誉对立起来。这样的社会无疑是造成诸如哈姆雷特和安提戈涅处于左右为难的窘境之无休无止的悲剧的根源。在神启式的人生概念里，我们发现有三种完善方式：个人的、性别的和社会的。而在这邪恶的人类世界里，个人的极端之一是是独裁领袖，他叫人难以捉摸、残忍无道、阴郁消沉而且欲壑难平，当他的自我中心意识足以表现其追随者的集体自我时，他就要求无条件的对他效忠。另一极端表现为"替罪羊"(pharmokos)或者说用作供奉的牺牲品，即那些被杀戮以加强他人的人。在魔怪式嘲仿的最集中的形式中，这两个极端融为一体。弗雷泽所描述的杀死神圣的国王以祭奉神灵的仪式，无论在人类学中如何解释，在文学批评中是悲剧的和反讽的结构之魔怪式的或者说是非移用

型的基本形式。

在宗教中，精神世界是与物质世界泾渭分明的。在诗歌中，物质的或者实际的世界并非与精神性存在的世界对立，而是与臆造的世界对立。在第一篇文章中，我们曾经谈到，行动朝着模仿方向转变，即从实际举行一种仪式到玩弄一种仪式的进步，是人类从野蛮状态发展到文明社会的重要标志之一。要在网球和足球比赛中看到对两方冲突的模仿是轻而易举的，但是正是由于这个原因，网球和足球运动员代表了一种比进行决斗和格斗的学生们的层次更高的文化。由实实在在的行动转变为玩耍，可谓是使生活自由化的根本形式。这意味着从实事中解放出来进入想象，作为文理知识的它属于更高的智力层面。神启世界里的圣餐象征—— 植物、动物、人和神的躯体之间的隐喻式的同一关系——应该说是与为魔怪式的嘲仿所采用的嗜食同类的意象相对应的。从行动转变为玩耍是人类由野蛮状态进入文明社会的重要标志这一原则，与以上事例并行不悖。但丁最后所见到的人类地狱景象是乌戈利诺吞噬折磨他的那个人的头盖骨的场面；斯宾塞最后的寓言性幻象是塞丽娜被剥光了衣服以便供食人肉的宴席之用。嗜食同类的意象的范畴不仅仅包括对肉体的折磨和断指等意象，而且还包括所谓的“肢解”(sparagmos)或者说撕裂献祭者的躯体的意象，后者可见于俄赛里斯、俄耳浦斯和彭透斯[①]的神话。民间故事中的食人巨兽或食

① 俄赛里斯（Osiris）：古埃及冥界之神。他被其弟塞特（Seth）杀死，后又被斯妻伊希斯（Isis）救活，象征自然世界每年的终而复始；俄耳浦斯（Orpheus）：希腊神话中的诗人和歌手，善弹竖琴，琴声使猛兽俯首，顽石点头，妻死后他拒绝其他女性的爱情，故被女祭司杀死并加以肢解；彭透

人妖以波吕斐摩斯[1]等名字进入文学，它们也属于这一类，从堤厄斯忒斯[2]的故事到夏洛克的契约所表现的一系列的血与肉的肮脏交易亦复如此。此类形式又被弗雷泽描述为历史的最初形式，在文学批评中它们是最基本的魔怪形式。福楼拜的《萨朗宝》是一部关于魔怪意象的小说，这部小说当时被认为是考古学方面的，而结果却是预言式的。

魔怪式的两性关系成了一种违背忠贞原则并摧残当事人的强烈的破坏性情欲。它一般表现为妓女、女巫、女妖或其他蛊惑人的女性：她是一种为欲望所投射的肉体，被当成占有物加以追求，并因此而永远不可能占有。对婚姻或一个肉体中两颗心灵的结合之魔怪式的嘲仿，可能再现为雌雄同体、乱伦（最常见的形式）、或者同性恋。其社会关系则表现为暴民，即本质上寻求"替罪羊"的人类社会，而暴民常常与某种邪恶的动物意象的等同，例如水螅、维吉尔笔下的法玛、或斯宾塞笔下俗丽的怪兽。

其他的世界可以简要地概述。动物世界被描述为弱肉强食的野兽或怪物的世界。绵羊的传统的死敌狼、虎、秃鹫，阴冷而且不离开地面的蛇，以及龙等都极为常见。在《圣经》中，埃及和巴比伦代表魔怪世界，其统治者与怪兽被视为一体：尼布

斯（Pentheus），希腊神话中底比斯国王，因拒绝崇拜酒神狄俄倪索斯，被变为野兽，并被他的母亲及其妹妹撕成碎块。——译注

① 波吕斐摩斯(Polyphemus)：希腊神话中的独眼巨人。奥德修斯等人在海上漂流时，误入其洞穴，一部分人被他吃掉。——译注

② 堤厄斯忒斯（Tayestes）：希腊神话中迈锡尼（Mycenae）国王阿特柔斯（Atreus）的弟弟。堤厄斯忒斯诱奸阿特柔斯的妻子，阿特柔斯杀死了他的三个儿子，并用其肉宴请他。堤厄斯忒斯随之诅咒阿特柔斯，故而有阿特柔斯家族中下一代兄弟之间互相残杀。——译注

甲尼撒在《但以理书》中变为一只野兽，法老被以西结称为河龙。龙尤为合用，因为龙不但体大残暴，而且还是神话中之物，因此它作为道德事实和永恒的否定表现了罪恶的自相矛盾的本性。在《启示录》中，龙被称为“先前有，如今没有，但仍然存在的兽”①。

植物世界是一个阴森可怖的森林，如我们在《科玛斯》以及《地狱篇》开始所见，或者是一片荆刺丛生之地，如在莎士比亚和哈代笔下与悲剧命运紧密联系在一起的荒野，或者是一片荒芜不毛之地，如在布朗宁的《恰罗德·罗兰》和艾略特的《荒原》中。它还可能是一个鬼怪作祟的花园，如在《奥德赛》中的女魔瑟西以及她在文艺复兴时期塔索和斯宾塞笔下的后代。在《圣经》中，荒原以具体共相的形式表现为死亡之树、《创世纪》中禁食的知识之树、《福音书》中不结果实的无花果树以及十字架等。被捆缚着、蒙住面孔的异教徒，男巫或女巫的火刑柱，是地狱里燃烧的树和躯体。断头台、绞刑架、枷锁、鞭子、桦条等，都是或者说可能是这种意象的变体。生命之树与死亡之树的鲜明对照，在叶芝的诗歌《两株树》中得到淋漓尽致的表现。

无机物世界在未经过人类开发时永远以沙漠、岩石和荒原和形式再现出来。毁坏的城市和可怖的黑夜也属于此。从通天塔到奥齐曼蒂亚斯（Ozymandias）②的伟大创举这类人类骄傲的

① 据《新约·启示录》第十七章第八句，应为“先前有，如今没有，以后再有的兽”；现就作者引文译出。——译注

② 英国剧作家肖伯纳之剧作《重获长生》（1921）第五部中之一个人物。——译注

巨大废墟亦复如此。邪恶的工具之意象也属于这一类：引起苦难的刑具、战争中用的枪炮和甲胄、弃之不用的破机器等意象——因为它不能赋予自然界以人性，所以是无人性的也是非自然的。与神启世界里的庙宇或神殿建筑相反，这里有监狱或地牢，它像但丁的《地狱》里迪斯城一样烟蒸雾燎，毫无光明。在这个世界里还有几何意象之邪恶的对应物：邪恶的螺旋意象（急流漩涡、纷乱沸糜、墨西哥海峡中的大漩涡）、邪恶的十字架、邪恶的圆、命运之轮等。圆与蛇这一传统的魔怪式动物被视为一体，给我们提供了自噬自生蛇——蛇尾咬在蛇口里——的意象。与大先知伊赛亚所指明的大沙漠里通向上帝的神启式的光明大道相对应的，是这个世界的迷宫——方向迷乱的意象，还有像弥诺陶洛斯[1]之类的庞然怪物缠绕作祟的意象，以色列人在沙漠中蜿蜒曲折的旅程，又由耶稣在魔鬼（《马可福音》中称之为"野兽"）的陪伴下重新走了一遍，这也属于这一模式。迷宫也可能是一片阴森可怕的森林，如在《科玛斯》中。在《玉石雕像》中，地下墓穴被置于同样的氛围中，而且产生了很好的效果。当然，倘若我们对隐喻进一步挖掘，迷宫将成为那个邪恶的庞然怪物的盘结蜷曲的肠子。

火的世界是一个恶毒的魔怪世界，如鬼火或者从地狱里冒出来的幽灵。它表现在这个世界里就是分开焚烧异教徒或者诸如梦烧所多玛城[2]之类，使城市毁于大火。与它相对立的是净

① 弥诺陶洛斯（Minotaur）：希腊神话中半人半牛的怪物，藏于克里特（Crete）的迷宫中，后被忒修斯（Theseus）所杀。——译注

② 所多玛城（Sodom）：据《旧约·创世纪》第十八章和十九章，所多玛城位于巴勒斯坦约旦河下游，因其居民的邪恶，被上帝所毁灭。——译注

火，例如《但以理书》中猛烈的火炉。水的世界则指死亡之水，常常与流出的血视为一体，例如耶稣在十字架上受难以及但丁笔下富有象征意义的历史人物，而更重要的是“深不可没、咸不可饮、令人无可奈何的海水，”它尽纳这个世界上所有河流之污秽，而在神启世界里海却消失了，代之以新鲜纯净的水的循环流动。在《圣经》中，大海和怪物是与巨大海兽的形体联系在一起的，而海兽又与巴比伦和埃及的暴君统治相联系。

原型意义理论（三）：类比意象

诚然，诗歌中大多数意象表现的是介于永恒不变的天堂与地狱这两个极端世界之间的世界。神启意象适用于神话模式，魔怪意象适用于后来的反讽模式，此时它又返回到神话。在其他的三种模式中，这两个结构辩证地起着作用，将读者引向作品的未移用的隐喻和神话的核心。因此，我们认为有三种居间的意象结构，大体上与浪漫的、高模仿的和低模仿的模式相对应。我们在这里将用稍多的笔墨讨论高模仿意象，目的是使较简单的浪漫的和“现实主义”倾向的定式保持在本篇文章开始所限定的两种非移用性结构的范围之内。

这三种意象结构并没有严格的隐喻性，它们不如说是颇为重要的意象群，它们如果结合在一起，则构成所谓的——可能是因为没有更适当的词的缘故——“氛围”(atmosphere)。浪漫故事模式表现了一个理想化了的世界：男主人公勇敢豪侠，女主人公美丽动人，反派人物阴险恶毒，而平凡生活中的挫折、窘迫以及模棱两可则很少得以表现。因此，这种意象再现的是神启世界在人类世界的对应物，我们可以称之为“天真的类比”(analogy of innocence)。我们对这个意象世界了如指掌，但我们

的了解不是得自浪漫故事时代本身，而是来自后来浪漫化的作品：文艺复兴时期的《科玛斯》、《暴风雨》、《仙后》第三卷等；浪漫主义运动时期布莱克的天真之歌和“布拉”（Beulah）的意象、济慈的《安狄弥翁》、雪莱的《埃比普西奇狄昂》等。

在天真的类比中，神性或精神性人物往往像普罗斯珀罗一样慈爱、多谋，而且是拥有魔力的老人，或者是像亚当堕落之前的天使拉斐尔一样友好宽厚的保护者。就人而言，孩提时期是最显著的类比，德行总是与这一时期及其天真状态最密切地联系在一起：童贞往往在这一意象结构中指处女的贞节。在《科玛斯》中，贵妇的贞节像普罗斯珀罗的智慧一样是与魔法联系在一起的，而斯宾塞笔下的布里托玛特的不可侵犯的贞德亦复如此。把童贞与年轻的女性联系在一起，如但丁笔下的玛泰尔达和莎士比亚笔下的米兰达，是轻而易举的事，但男性的贞节也同样重要，例如在有关圣杯的浪漫故事中就是这样。丁尼生笔下的人物加拉哈德爵士说，他自己纯洁的心灵给了他十倍的精力，这与他所属的世界的意象是一致的。火在天真的世界中常常是一个净化的象征。这是一个只有纯洁得完美无瑕的人才能通过的火焰世界，例如斯宾塞笔下的布西雷恩城堡、但丁笔下炼狱的顶端的净火、阻止堕落的亚当和夏娃离开乐园的火剑等。在睡美人的故事里，火墙被利刺和荆棘取而代之；然而瓦格纳在《英魂传唤使》，中保留了火的场面，这使舞台导演感到颇为棘手。所有天体中最冷静、故而最纯洁的是月亮，它对于这一天真的世界是具有特殊的意义的。

在动物中，天真世界中最有代表性的是田园里的绵羊和羔羊，以及浪漫故事中的战马和猎狗，它们表现出忠顺、温柔和

献身的精神。独角兽这一体现处女的恋人和童贞的传统象征，在此占据了一个荣耀的位置。海豚亦复如此，它与阿里翁[①]的联系使之与贪婪的海中怪兽形成鲜明对比；另一个与此迥然不同的动物——驴——也属于这一类，因为它卑谦温顺。富有戏剧性的驴节，与童子主教日[②]一样，属于这一意象结构，而且当莎士比亚在仙境里安排一个驴头时，他并非像罗宾逊的诗作所暗示的那样是蓄意别出心裁，而是追随了传统，是引用变形的卢西乌斯倾听阿普琉斯讲述的朱庇特与普叙刻的恋爱故事这一典故。鸟、蝴蝶（蝴蝶属于普叙刻的世界，因普叙刻的形象是一个长着蝴蝶翅膀的少女）以及具有鸟和蝴蝶特征的精灵，像莎士比亚笔下的爱丽儿及赫德森笔下的丽玛一样，则是另一些自然化的居民。

我们业已说明，乐园般的花园和生命之树属于神启式的结构，但是伊甸园本身毋宁说属于这一天真世界的范畴，如在《圣经》里和弥尔顿的笔下，而但丁把伊甸园放置于他的天堂的下方。斯宾塞笔下的阿多尼斯花园，是“迷人的地方”这一主题在中世纪发展的产物，而《科玛斯》中精灵侍者正是源于斯宾塞的阿多尼斯花园。富有特殊意义的是，圣母玛丽亚的躯体作为“世外桃源”（Hortus conclusus）的象征，它源自《圣经·旧约》中的“雅歌”。与生命之树相对应的是魔术师的魔杖，以

① 阿里翁（Arion）：古希腊的诗人和歌手（公元前七至六世纪）。传说他在乘船游历时，水手为劫取其财想谋害他。他请求刽子手们准许他唱最后一次歌。唱完，就投身入海。一只为他歌声所迷的海豚救他上岸（一说是阿波罗打发海豚去救他的）。——译注

② 即二十月六日，童子主教是圣尼古拉斯之别称。——译注

及诸如《汤豪泽》[1]中类似的象征物。

城市与这一世界的田园般的质朴宜人的情调格格不入，而楼塔和城堡，有时村庄和寺院，都是居民的主要象征物。水的象征主要是泉和湖泊、滋润的雨、以及偶尔出现的把男女分开的河流，从而使两者皆保持童贞这一品质，例如在但丁笔下忘河就是如此。《烧毁了的诺顿》[2]中的玫瑰园插曲，极其简明而又非常全面地概括了天真类比的象征物。就此我们还可以比较一下奥登的诗《卡罗斯与逻各斯》的第二章。

天真的世界既不像神启世界那样到处充满活力，又不像我们这个世界一样满目皆是死亡。它是一个万物有灵的世界，到处都是自然的精灵。《科玛斯》中除贵妇及其兄弟们之外所有人物都是自然的精灵，而在莎士比亚的《暴风雨》中，爱丽儿与空气仙子，普克与火仙子（伯顿在谈到火仙子时说："我们一般称她们为普克。"）以及卡列班与地仙子的联系，更是昭然若揭。在斯宾塞的笔下，我们发现了弗洛里梅尔和玛丽纳尔，她们的名字暗示出她们分别是花仙子和水仙子，或者说是普罗塞庇娜和阿多尼斯。如在《科玛斯》和《质朴颂》中，常常也表现出天真的或者说未堕落的自然状态是一个神性统治的秩序，它常常体现在天体所发出的听不见的和谐的音乐里。

正如浪漫故事中起组织作用的思想是贞节和魔法一样，高模仿作品中起组织作用的思想是爱情和礼节。既然浪漫性意象域可以称为天真的类比，那么高模仿意象域可以称为"自然和

---

① 《汤豪泽》：汤豪泽（Tannhauser）是德国抒情诗人（约1200—1270）。这里指瓦格纳的音乐剧《汤豪泽》。——译注

② 艾略特（T. S. Eliot）《四个四重奏》之一篇。——译注

理性的类比"(analogy of nature and reason)。在这一类比中，我们发现对众目之的或者说众望所归的强调，即把作为神的世界和精神世界的代表者的人理想化之倾向，这是高模仿的显著特征。国王富于神性，宫廷里的情妇就是女神。两者之间的爱情是一种赋予生机和活力的力量，它使人与精神世界和神性世界结为一体。天使世界里的火在国王的皇冠上和贵妇的眸子里燃烧着。即使动物也都是高贵而美丽的象征：鹰和雄狮代表群臣眼中的皇室；马和隼代表"骑士"或者马背上的贵族；孔雀和天鹅是人们所追求的目标；凤凰或者奇特的火鸟则是常用的诗歌象征，尤其对于英国的伊丽莎白女皇更是如此。花园象征，如浪漫故事中的城市一样，退居到第二位。诚然，在高模仿作品中不乏与建筑物密切相联的花园，但花园世界的思想仍然是浪漫主义的。魔术师的魔杖变成了皇室的王节，而魔树则成了猎猎飞扬的幡旗。城市成了举足轻重的首都，皇宫就坐落在首都的中心，皇宫内台台阶梯通向上方，顶端是"御驾"宝座。我们顺藤摸瓜去探讨这些模式，就会发现越来越多的诗歌意象是取自生活的实际社会环境。水的象征集中表现在井然有序的河流上：英国的泰晤士河静静地流过斯宾塞的诗句和德纳姆的新古典主义诗文，它的最壮丽的装饰就是皇室的彩船。

在低模仿作品中，我们来到可以称之为"经验的类比"(analogy of experience)的世界。它与魔怪世界有千丝万缕的联系，正如浪漫故事中的天真的世界与神启世界的联系一样。除了这潜在的具有讽刺意味的联系之外，以及除了诸如霍桑笔下的红字和亨利·詹姆斯笔下的金碗和象牙塔之类具有宗教意义或具有特殊含义的象征之外，这个世界中的意象皆是普通的经

验意象，而我们在此除了对它的一些特征略加讨论之外，无需进一步对它们解释说明。在低模仿中起作用的思想似乎是创造和劳作。神性和精灵人物在低模仿的虚构作品中几乎没有地位，而在主题型作品中，它们则常常被有意重新发掘出来，或者以美的代表来处理。《埃瑞洪》给未出生者提了一个忠告（显然是作者勃特勒的观点，因为他在《生命与习惯》中重述了这一观点），这就是，假如有一个精神世界存在的话，那么人应该背对它并在当前的劳作中重新发现它。通过劳动重新发现真理这一训导，同样可见于卡莱尔、罗斯金、莫里斯和萧伯纳的作品中。诗人，甚至描写神圣题材的诗人，也同样具有这一倾向性。从诸方面看，恐怕不会有比华滋华斯在廷川修道院所发现的"运动和精神"与霍布金斯在茶隼身上所发现的"骑士风度"之间的对比更鲜明、更强烈的了。然而，在经验主义的心理体验中安置一个精神形象这一倾向，却是这两位诗人共有的。

诚然，低模仿模式对待人类社会的方式，反映了华滋华斯的观念，即：在诗人看来，人类的本质境况是普遍的和典型的。随之而来是许许多多对浪漫故事中生活理想化的嘲仿，而这种嘲仿甚至扩散到宗教的和审美的经验中。至于动物世界，托马斯·赫胥黎[1]关于人类与猿和虎共同具有某些特性的观点，无疑是低模仿的典型。猿一直被认为是最卓越的模仿动物，而且远在进化之前就是人的模仿者。然而进化暗示着一个比例关系的类比，在这个比例关系中现代人变成未来的猿，如尼采的《查拉图什特拉如是说》所示。赫胥黎把猿与虎联系起来，使我

[1] 托·赫胥黎（T. H. Huxley，1825－1895），英国生物学家。——译注

们想起人们普遍相信猿和"穴居人"不可改变的野蛮与凶残，这一信念如同对独角兽和凤凰的信念一样都是毫无根据的，但它又表明人们从适当的诗歌隐喻的框架中看待自然界历史这一倾向。低模仿并非动物象征的广阔而富饶的领域，但是赫胥黎的猿与虎重新出现在吉卜林的《丛林故事》中，在这本书中，猴子像知识分子一样在树上毫无目的地喋喋不休地讲话，而人类这种动物却获得了在下面的丛林中豹子如何捕食其他动物的智慧和本领。

花园在低模仿世界中让位于农场以及人们用锄头辛苦地劳作。在哈代的笔下的农夫或花匠，是作为人类自身的形象出现的，他们"默默地忍受着所遭受的一切悲惨的命运"。城市无疑变为迷宫般的现代大都市，这里主要的感情危机是孤独感和缺乏交流。正如水的象征在天真世界中主要是泉和溪水一样，低模仿意象寻求的是康拉德所谓的"毁灭性的自然力量"——大海，一般伴随着人造的巨大海兽，大的如哈代笔下的泰坦号巨轮，小的有雪莱爱用的极易倾覆的小舟（其反讽意味甚至在文学中也不常见）。《白鲸》把我们带回到更为传统的巨大海兽形式。在威尔斯的《托诺—邦盖》结尾部分出现的驱逐舰，是没有怎么受神话宗教象征影响的低模仿作家的显著特征。火的象征也常常是破坏性的，并且不乏反讽的意味，如在《波因顿的劫掠》[1]结尾部分的大火。然而在工业时代，为人类盗取天火的普罗米修斯却是诗人所喜爱的——即便不是实际喜爱的——神

① 美国小说家亨利·詹姆斯（Henry James，1843—1916）发表于1897年的小说。——译注

话人物。

天真和经验的意象同神启式和魔怪式的意象之间的联系，表明了移用的一个方面：按照伦理道德方向移用。对于这一点我们至此尚未进行探讨。两种辩证的结构，基本上是悦人心意的和令人讨厌的两种结构。刑具和囚牢属于邪恶的意象，这并不是因为它们在道德上是被禁用的，而是因为不可能使它们变成悦人的事物。另一方面，性的满足尽管在道德上受到谴责，但它仍然是悦人的。文明试图使悦人的事物与合乎道德的事物翕然一致。比较神话学的学者偶尔会在原始的或古代的迷信中发现一些无拘束的神话的时代的迹象，这使他们认识到：较高层次的宗教皆把它们的神启式形象局限于道德上可接受的领域内。在犹太神话、古希腊神话以及其他神话的背后，可以十分明显地看出删节的痕迹。正如维多利亚时代从事神话研究的学者们曾说的那样，一种逐渐增长的、符合伦理道德的文雅高尚，清除了令人反感的、荒谬奇怪的野蛮粗俗。埃及神话以一位用手淫的方式创造世界的神开始，这是一种象征世界创造过程的十分合乎逻辑的方式，但决不是我们期待在荷马史诗中要发现的创造世界的方式，更不用说在《圣经·旧约》中了。只要诗歌遵循宗教的道德倾向，宗教的原型与诗歌的原型就会走到一起去，如但丁的《神曲》。在这一原则的影响下，性爱的神启意象就会变成夫妻之间的或者处女般纯洁无瑕的；乱伦的、同性恋的以及通奸的意象只会产生于魔怪世界。亚里斯多德所谓的"行德"（spoudaios）这一艺术特性（马修·阿诺德译为"谨严

整肃")就源于宗教与诗歌在一个共同的道德框架之内的和睦关系。

然而，诗歌倾向于不断地矫正自身的平衡，回到悦人心意的定式，并背离传统和道德。诗歌凭借嘲讽来达到这一点。嘲讽这种文类极大地背离了"谨严整肃"的原则。当然也并非总是这样。道德原则和悦人原则有着重要的、千丝万缕的联系。然而无论如何，道德伦理是一回事，悦人心意是另一回事。前者与经验和必要性和睦相处；后者试图与必要性背道而驰。因此一般说来，文学比道德更易变、更有伸缩性，而且由于这一事实，文学才具有其自由艺术的地位。道德和宗教称之为猥亵、淫秽、腐败、下流和亵渎神灵的性质，在文学中却有其必要的地位，而且它们常常通过巧妙的移用技巧得以实现。

这些移用技巧中最简单的一种是我们可以称为"魔怪式的调整"(demonic modulation)，或者说对原型与传统的道德的联系这一趋向的蓄意违背。任何象征皆从其关联域中获取其最基本的意义：龙在中世纪的传奇中可能是邪恶的，而在中国文学中又可以是友好的；一个岛屿可以是普罗斯珀罗所统治的岛屿，也可以是魔女瑟西所占据的岛屿。然而由于文学中有如许多习得的和传统的象征，所以从属的和次要的联系便成为习惯上的了。蛇由于在伊甸园的故事中所扮演的角色，它在西方文学中通常被分在我们的目录的邪恶一端；而雪莱所具有的革命的同情心促使他在《伊斯兰的叛变》中把蛇描绘为纯洁的形象。或许，一个自由的、平等的社会会得到歹徒、海盗和流浪者的同情；或许真正的爱情会引起视婚姻于不顾而与他人私通之人的共鸣，如在典型的三角关系喜剧中；或引起同性恋者的同感

（假如它的确是真正的爱情，如维吉尔的第二首牧歌所赞颂）；或得到乱伦者的青睐，如在一些浪漫主义者笔下。在十九世纪随着魔怪式神话咄咄追近，这一类颠倒的象征被组织成为种种表现“浪漫主义者精神痛苦”的定式，主要的有性虐待狂、魔鬼崇拜、以及还魂复生等，这些定式在一些“颓废派作家”笔下似乎并没有为揭示迷信之缺陷阐明任何宗教之优越。然而魔鬼崇拜并不一定要发展到矫揉造作的地步：例如，哈克贝利·费恩宁肯与他那位遭搜捕的黑人朋友一同进地狱而不愿踏入白人奴隶主的神所统治的天堂，由此才获得我们的同情和尊敬。另一方面，传统上属于魔怪世界的意象也可能用作赎罪获救的起点，如《天路历程》中的毁灭城。炼金术的象征在这一赎罪的关联域中撷取了传统的富有浪漫色彩的龙以及自噬自生蛇（ouroboros）和两性人。

神启象征所表现的是一种无限地悦人心意的世界，在此，人的情欲和野心被改造为神，或与神融为一体，或投射到神的形象上。天真的类比之艺术，囊括大多数喜剧的（皆大欢喜的结局）、田园的、浪漫的、虔诚的、赞颂的、理想化的、和魔法的等诸种题材，它试图从人性的、习以为常的、可达到的、以及道德上允许的角度表现悦人心意的世界。魔怪世界与经验的类比关系，基本上也是如此。例如，悲剧表现的是对所发生的而且不可改变的事实之看法。就此而言，悲剧可谓对人们对于阻碍满足的障碍所怀有的无比愤恨的感情之合乎道德的、合情合理的移用。无论我们认为雅典娜在索福克勒斯的《埃阿斯》中是多么凶恶，悲剧明显地提示我们：我们必须善意地理解雅典娜所拥有的力量，我们甚至在观念上亦应如此。一位认为古希

腊诸神只不过是一批魔鬼的基督徒，假如他在评论索福克勒斯的悲剧，一定会为之做出一种非移用的或者魔怪式的解释。这种解释将会把索福克勒斯无意去表达的东西全部揭露在光天化日下。正是因为如此，这种解释就可能成为对此类悲剧之潜在的魔怪式的结构所进行的洞幽鉴微的批评。对于许多以上帝的愤怒为主题所作的基督教诗歌来说，这种解释也同样可行，因为这些诗歌所表现的魔怪式的内容常常是一位令人憎恶的父亲形象。我们在指出文学作品中潜在的神启式的或者魔怪式的结构时，不应该误解为这一潜在的内容是被说谎的审查者伪善地加以掩饰的真正内容。这仅仅是与全面的批评性分析有关的一个因素，然而，它又常常是把文学作品移置到单纯的历史范畴之外的因素。

引论：叙述结构[①]理论

一首诗的意义、它的意象结构，是一个静态的定式。我们以上所列举的五种意义结构，是它们被写成并最终加以解决的"调式"（Key，借用另一个音乐术语）；然而，叙述包含着从一种结构到另一种结构的运动。这一运动的主要区域，无疑是三个居间域。神启世界和魔怪世界，由于是纯隐喻性质的认同结构，所以暗示着永恒不变，并且时刻准备着从本质上投射为天堂和地狱，在这两个地方，生命连绵不断地存在着，但并没有生命的过程。天真的类比和经验的类比，表明把神话改造使之适应自然这一倾向：它们在我们面前所展现的不是成为人类幻想的最终目的那种城市和花园，而是建筑和种植的过程。过程之最基本形式是循环运动、兴衰的嬗变、努力与休息、生命与死亡：这是过程的节奏。因此，我们为意象划分的七种范畴，同样可以看作旋转运动或循环运动的不同形式。故此：

一、在神性世界里，主要的过程或运动是神的死亡和复生，

---

① 原文为"密托斯"（mythos），按原作者在前两篇解释，"密托斯"即叙述，是一种叙述的结构组织原则，故在此标题中意译为"叙述结构"，以下诸小标题同此。参见书末所附术语表之"密托斯"条第二义。—— 译注

或者是消失与复得，或者是化为人形与消除人形的运动。神的这一活动通常被或多或少视为自然事物循环过程，或者说与之有密切联系。神可以是太阳神，他夜间死去白昼复生，或者在冬至时一年一度地复活；神也可以是一位植物之神，他秋天死去春天复生；神还可以是一位具有人形肉体的神（如在佛的诞生故事里），他身经一系列人的或动物的生命周期。由于神在定义上是永生的，死去的神以同一个的形貌复活，这一情节几乎是所有神话的一个固定不变的特征。因此，循环之神话的或抽象的结构原则可描述为：同一物体在个别的生命从生到死的延续扩展为从死亡到复活的延续。同一个人的死亡和再生这一同一体复活的定式，同化吸收了所有其他循环定式。这种同化在东方文化中理所当然比在西方文化中更为谨严，因为在东方文化中灵魂转世的说法是被普遍接受了的。

二、天体的火的世界为我们再现出三种重要的循环节奏。其中最明显的是太阳神每天穿越天空的旅程，它常常被认为是在指引着航船或战车，接着便是想象为通过黑暗的下界、有时设想为通过一个贪婪的巨怪的腹腔，然后又返回到起点的这样一种神秘旅行。第一年冬至的循环，使这一象征范围得以扩展，从而纳入了我们的圣诞文学之中。这里，着重强调的是新生的光明受到黑暗的力量之威胁这一主题。月亮的循环总的说来对西方有历史记载时期的诗歌的影响较小，且不说它在史前的作用如何。但是新旧月交接的关键时期——“无月期洞穴”——可能是我们复活节象征中死亡、消失、复活这一种三天节奏的渊源，因为它们之间无疑是颇为相近的类比。

三、人类世界居于神灵世界和动物世界之间，并反映其循

环节奏的两重性。与光明和黑暗的太阳循环并行的是苏醒和入梦这一富于想象的循环，这一循环是我们业已论述的天真想象和经验想象这一对立物的基础，因为人类节奏正是太阳节奏的对立物：当太阳沉睡时，人的巨大的“力必多”（libido）醒来；而白昼的光明常常是欲望的黑暗。再者，人与动物一样，显示出生与死的一般循环，在这一循环中，再生属于种的范畴，而不属于个人的范畴。

四、很少发现一个驯养的动物非常平静地度过一生达到最终的“寿终正寝”，这在文学中和生活中皆然。至于诸如奥德修斯养的狗之类的例外，那是为了适应循环运动的完整性这一主题之用的。同样受到自然规律制约的动物的生命和人的生命，常常显示了生命过程的悲剧性：生命的过程残酷地被偶然的事故、祭神时的牺牲、凶狠残暴的手段，或某种专制的需要所切断——悲剧的行为发生之后延续性却仍然滚滚向前、永不停息，似乎与生命本身是毫不相关的。

五、毋庸赘言，植物世界为我们展示了一年一次的四季循环，它常常以一位神的形象表现出来，或者等同于这样一位神：它在秋天死去，或者随着收割而被杀死，在冬天消失，而春天又得以复活。这位神可以是男性（阿多尼斯），也可以是女性（普罗塞庇娜），两者的象征结构却也因而稍有区别。

六、诗人同批评家一样，一般都是施本格勒[1]式的，因为在诗中正如在施本格勒笔下一样，文明的生活常常被视为同另一

[1] 施本格勒（Oswald Spengler，1880－1936），德国学者，著有《西方的没落》，提出文明必然盛极而衰的观点。——译注

种个体形式所表现出来的生长、成熟、衰老、死亡以及再生这一有机的循环是一样的。过去的黄金时代或英雄时代的主题、未来太平盛世的主题、面对废墟反省深思的主题、对于已经失去的纯朴的田园生活的缅怀眷恋的主题、社会事态中命运之轮的主题、缅怀前人（ubi sunt）的悲歌挽辞的主题、对于王朝嬗替表示遗憾或欢腾的主题，这些都属于这一范畴。

七、水的象征也同样具有其循环的节奏：从下雨到泉水、从泉水到河流、从河流到江海或冬天的大雪，然后终而复始。

这些循环通常分为四个阶段：一年中的四季是一天的四部分（晨、午、晚、夜），水的循环的四个方面（雨、泉、河、海或雪），是生命的四个阶段（青年、成年、老年、死亡），诸如此类。我们在济慈的《安狄弥翁》一诗中发现源自第一和第二个阶段的许多象征，而在艾略特的《荒原》中，我们又可发现源自第三和第四个阶段的许多象征（在《荒原》中，我们还得加进西方文化的四个阶段：中世纪、文艺复兴、十八世纪和当代）。我们注意到，不存在着空气的循环节奏；风任意地吹，而涉及“灵魂”运动的意象似乎与万事莫测或者突如其来的危机有千丝万缕的联系。

在研究范围广阔、气势雄壮的诗歌时，例如《神曲》或《失乐园》，我们发现，必须花许多精力去研习有关宇宙的学问。这种宇宙哲学，当然非常确切地表现了该时代的科学，它是一种关于种种对应的纲要，这一纲要在为我们提供了一个不太有效的日历以及一些诸如“迟钝的”和“活泼的”之类的辞藻之

后，同科学一样被人忘却。当然，也有其他一些诗歌容纳了同样过时的科学，例如《紫色岛》、《植物之爱》、《保持健康的艺术》等，这些诗歌主要是作为古董得以留存。一位文学批评家，不应该忽视这类诗歌的存在所蕴含的对诗歌的赞颂。然而，如此这般的诗体科学作品，它们所保有的科学的描述结构，给诗歌强加了个非诗的形式。为了使这类作品作为诗歌留传后世，需要极大的通变手段。然而那些依恋于这类主题的作者，却常常是毫无通变能力的诗人。但丁和弥尔顿毫无疑问是比达尔文及弗莱彻优秀得多的诗人。然而，或许这样说更为恰当：是他们更卓异的天性和洞察力把他们引向与科学的和描述的主题迥然不同的宇宙哲学的主题。

宇宙哲学的形式与诗歌的形式极为相近，而且对称的宇宙哲学可以是神话的分枝这一看法就足以表明这一点。倘若如此，那么宇宙哲学像神话一样将会是诗歌的一条结构原则，而在科学中，对称的宇宙哲学仅仅是培根所谓的舞台上的木偶。或许，由三种精神、四种气质、五种元素、七大行星、九层天宇、十二宫黄道带等等组成的这整个伪科学（pseudo-scientific）的宇宙哲学观，实际上如在实践中一样属于文学意象的规范。人们早已注意到，托勒密的宇宙以其象征所需要的同一性、关联性以及对应性等等提供了一个比哥白尼的宇宙所提供的完美得多的象征框架。或许，它不仅提供了一个诗歌象征的框架，而且它自身就是一个象征框架，或者说在它失去科学的实用价值后变成了一个象征框架，正如古典神话在其神谕失去效应之后变为纯粹的诗歌一样。用同样原理可以解释在过去的一、两个世纪里诗人之所以醉心于神秘主义对应体系的原因，以及出现诸如

叶芝的《幻景》和坡的《我找到了》之类的结构的原因。

上有天堂、下有地狱、中间有循环的宇宙或自然的秩序这一概念，形成了但丁和弥尔顿的最基本的构思　　必然的变化(mutatis mutandis)。同一构思可见于关于末日审判的绘画作品，这里有一种旋转运动，得救的从右边升入天堂，被罚的在左边堕入地狱。我们可以把这一结构应用于我们所谓的叙述有两种基本运动这--原则：自然秩序内部的循环运动和从这一自然秩序上升到神启式世界的辩证运动。(下降到魔怪世界的运动极为罕见，因为自然秩序内部下断地循回旋转本身就是魔怪式的。)

自然界循环的上半部分是浪漫故事的世界以及天真的类比；下半部分是"现实主义"的世界以及经验的类比。因此有四种主要的神话运动：在浪漫故事内部、在经验内部、向上和向下。向下的运动是悲剧性的运动，命运之轮从天真降落到造成悲剧的错误(hamartia)，从此种错误降落到毁灭。向上的运动是喜剧性运动，从危机四伏的困难局面上升到皆大欢喜的结局以及假定的早可预期天真(post-dated innocence)——到那时，人人都过着幸福的生活。在但丁笔下，上升的运动是通过炼狱得以完成的。

因此，我们已经回答了是否存在着比普通的文学体裁更宽阔、逻辑上更优越的文学叙述范畴这一问题。这类的范畴有四种：浪漫故事、悲剧、喜剧和反讽或曰讽刺。如果我们对这些术语的普通意义稍加探赜，我们将会得到同样的答案。悲剧和喜剧最初可能是两类戏剧的名称，但我们仍然可以用这两个术语来描绘文学虚构作品的普遍特征而不涉及体裁问题。固执地

认为喜剧只能指某一种舞台戏剧，从而决不能用来描述乔叟或简·奥斯汀的作品，那将是十分愚蠢的。乔叟本人无疑会在比舞台戏剧更为广阔的意义上来界定喜剧，正如他笔下的修道士已经界定了悲剧一样。倘若有人告诉我们，说我们要读的是悲剧或喜剧，那么我们就会预想一种结构或情调，并不见得是某种体裁。浪漫故事一语亦复如此，反讽和讽刺两语也是这样；它们一般地是作为经验文学的因素运用的，而在此我们用之以取代"现实主义"一词。因此，我们说文学有四种超越文类的(pregeneric)叙述成分，我们称它们为"密托依"(mythoi)，或曰一般情节。

假如我们考虑到我们对这些叙述结构(密托依)的体验，那么我们将会认识到，它们构成两对对立物。悲剧与喜剧悖反对立，而不能融为一体；浪漫故事与反讽亦复如此，它们分别是理想世界和现实世界的战士。另一方面，喜剧不知不觉地从一个极端融入到嘲讽，而在另一个极端又融入浪漫故事；浪漫故事既可以是悲剧的也可以是喜剧的；悲剧则从高度浪漫的故事扩延至苦涩和反讽的现实主义。

春天的叙述结构：喜剧

戏剧的喜剧——虚构作品之喜剧因素的主要来源——在结构原则上和人物类型上具有显著的一贯性。萧伯纳曾说道：喜剧作家可以通过窃取莫里哀的手法和偷盗狄更斯人物来赢得大胆创新的荣誉。如果我们在米南德和阿里斯托芬的剧作中寻找莫里哀和狄更斯，萧伯纳的这句话也不见得不真实，至少作为一条普遍的原则是这样的。现存的欧洲最早的喜剧作品——阿里斯托芬的《阿卡奈人》——中有吹牛的士兵或者说矜夸的士兵，而这位矜夸的士兵在卓别林的《大独裁者》中照样威风凛凛；奥凯西的《朱诺与孔雀》中的乔克塞·戴利具有同两千五百年前的寄生虫角色一样的性格和戏剧作用；而杂耍表演、连续漫画和电视节目的观众仍然对那些在阿里斯托芬的《蛙》的开场部分已经陈腐不堪的笑话和笑剧捧腹不止。

古希腊新喜剧的情节结构，就普劳图斯和泰伦提乌斯对其译介来看，与其说是一种形式毋宁说是一种套式，这种情节结构构成迄今为止大多数喜剧的基础，尤其是那些严格的遵循传统程式的戏剧。主要依据戏剧并且偶尔参照一下虚构作品来阐述喜剧结构理论，似乎较为便利。我们经常看到的情节是一位

少年追求一位淑女，而他的情欲受到某种反向因素——通常来自父母——的抵制，但在戏剧接近结束时，情节稍有曲折转换以致主人公的愿望得以满足。在这一简单的程式中有几个复杂的成分。首先，喜剧的运动常常是从一种社会环境到另一种社会环境的运动。开始时起阻碍作用的人物掌握着这个社会，观众心中明白他们是一些篡权僭位者。结尾时，通过那种使主人公与女主人公欢聚在一起的情节技巧产生了一种新型社会，它在主人公的周围结了晶。这种结晶现象发生的时刻，也就是行动“契机”(resolution)，又叫喜剧的发现（comic discovery），或曰“承认”（anagnorisis）或“认可”（cognitio）。

新型社会的出现，常常以某种宴会或节日仪式为标志。这种宴会或节日仪式不是出现在戏剧的结尾就是假定此后不久就要发生。结婚是最习以为常的仪式，有时结婚如此之多——如在《皆大欢喜》结尾时有四情侣喜结良缘——以致于它们暗示了天下有情人皆成眷属；交谊舞中的成双成对也是如此。这种舞在十六——十七世纪盛行的宫廷歌舞剧中尤为常见，一般也以此为结尾。《驯悍记》结尾时的宴会，可以追溯到古希腊中期喜剧。在普劳图斯的喜剧中，观众有时被滑稽地邀请参加一个想象的宴会。旧喜剧同现代的圣诞哑剧一样，却更为慷慨，有时甚至会向观众抛洒食物。因为喜剧所达到的最终社会就是观众所认为的理想的、合宜的社会状态，所以就产生了与观众交流的行动。悲剧演员同喜剧演员一样，希望受到观众的欢迎。然而“喝彩”(plaudite）一词，是用来表示在古罗马喜剧结尾出现的邀请观众一起形成一种喜剧社会的，如果这种现象出现在悲剧的结尾，似乎不太近情理。据说，喜剧的契机来自舞台的观

众；而在悲剧中，决定悲剧的因素却来自另一面的某个神秘的世界。在电影中，纵然黑暗允许观众朝色情方面设想，但情节通常仍朝向发生在舞台外面的一种行动发展，如同在古希腊悲剧中的死亡一样，还有用紧紧地拥抱来暗示什么等等。

阻止主人公的愿望实现的障碍，也构成喜剧的行动，而消除这些障碍形成喜剧的契机。障碍往往来自父母，因此喜剧常常以父与子之间的意志冲突发端。所以喜剧作家一般是为观众中的年轻人而写作的，而几乎任何社会中的老年人都会觉得喜剧具有某些摧毁这一社会的因素。毫无疑问，这是社会上排斥迫害戏剧的一个重要原因，而清教徒甚至基督教徒在这方面也并不特殊，比如普劳图斯在不信宗教的罗马同本·琼生在英国一样遭受到社会反对力量的迫害。在普劳图斯的喜剧中，有一个父亲和儿子与同一位宫廷娼妓做爱场面，而且儿子毫不留情地质问父亲他是否真心地爱母亲。我们必须将它放置到古罗马家庭生活的背景中去观看这一场面，以便理解其心理释放（psychological release）的意义。甚至在莎士比亚笔下，我们也可以看到折磨长辈的语言令人惊讶地爆发出来，而在当代电影中，年轻人的胜利是如此酷虐无情以致于制片人发现把十七岁以上的人纳入观众的行列颇有困难。

主人公愿望的反对者，当不是父亲时，通常也是与父亲所处的已确立的社会有密切联系的人，也就是年事较长、财丰钱足的敌手。在普劳图斯和泰伦提乌斯笔下，这位敌手不是掌握少女的卑鄙小人，便是身带现金周游四方的大兵。这些人物在舞台上所表现的狂暴的行为，说明他们是父亲的代理人，即非如此，他们也是篡位僭权者；而他们对少女的权力要求也往往

被揭露为欺骗行为。总之，他们是骗子，而写他们的真正权力范围，也蕴涵着对赋予他们权力的社会的批判。在普劳图斯和泰伦提乌斯的喜剧中，对社会的批判很少超越妓院和专业妓女的非道德行为。但文艺复兴时期剧作家，包括本·琼生，则已表现出他们对日益增长的金钱权力以及由金钱所建立起来的统治阶级的敏锐观察和批判。

喜剧的倾向，是把尽量多的观众引入它所呈现的最终社会：反派人物常常妥协让步，或变坏为好，而不是简单地受到惩罚。喜剧往往包括一个替罪羊仪式——逐出：某个不能相容、不能和解的人物被清除。但揭露和羞辱会导向哀婉剧，甚至悲剧。《威尼斯商人》似乎是尽量打破喜剧平衡的尝试。倘若夏洛克的戏剧角色稍微夸张一些，如通常剧组的主要演员扮演此角色时那样，喜剧的平衡就被打破，《威尼斯商人》也就变成了带有喜剧结尾的威尼斯犹太人悲剧。本·琼生之《伏尔蓬涅》的结尾是一个接一个的劳役监禁和放逐海上，人们不禁会纳闷，社会的解放是否需要如此多的辛苦劳作。然而，《伏尔蓬涅》是对悲剧进行喜剧性模仿的一个例外，它仔细地展示了伏尔蓬涅的狂妄野心。

转变的原则，在那些其主要作用是娱乐观众的人物身上，更是昭然若揭。普劳图斯笔下“吹牛的士兵”，是朱庇特和维纳斯的一个儿子，他用拳头打死一只大象，而且在一天的战斗中杀死了七千人。换言之，他试图给观众精彩地表演一场：他的大肆招摇，胡乱吹嘘，这样便有助于戏剧的结尾。按传统程式，吹牛皮的人必须被揭露出来，受到讽刺鞭笞。但是为什么一位专业戏剧作家，甚至所有的人，却都借此来指责一位表演精彩的

人物呢？当我们发现《温莎的风流娘儿们》中福斯塔夫被邀请参加最后的盛宴、卡列班得到暂时解脱、已经做出安慰马尔沃利奥的努力、安哲罗和帕罗尔斯被允许洗心革面地生活以使人们忘记他们的耻辱，我们在这些地方所看到的无疑是喜剧的最基本的原则在起作用。喜剧性社会广纳而不是排斥各种各样的人这一倾向，是传统上寄生虫得以生存的原因：这些寄生虫没有理由去参加最终的盛宴然而却的确参加了。“仁慈”(grace)一词，在文艺复兴时期披上了从卡斯蒂廖内笔下温文典雅的侍臣到基督教仁爱宽厚的上帝的种种色彩，它一直是莎士比亚喜剧中一个重要的主题词。

喜剧行动从一个社会的中心转向另一个社会的中心，这与刑事诉讼的行为不差累黍。在刑事诉讼中，原告和被告对同一情况作出迥然不同的解释，最终其一被判定为属实，另一个被判定为虚构的。在喜剧的修辞技能与法学的语言辩术之间有类似之处，这在很早的时期就已被人认出。有一本小册子，书名叫《喜剧论纲》(Tractatus Coislinianus) 与亚里斯多德的《诗学》极为近似，它用约一页半的篇幅记载了喜剧的所有要素，把喜剧的思想分为“观点”(pistis) 和“证言”(gnosis) 两部分。笼统地说，这两部分分别与篡位窃国的社会和尽如人意的社会相应。证言（即：产生幸福社会的手段）又被划分为誓言、契约、证人、考验（或磨难）以及法律，换句话说，也就是《修辞学》中所列举的在法律程序中作证的五种基本形式。我们注意到，莎士比亚的喜剧的行动常常以某种荒唐的、残忍的、或非理性的法律起始，例如在《错误的喜剧》中致西拉库桑斯于死地的法律、《仲夏夜之梦》中的强制性婚姻法、批准夏洛克的

契约的法律、安哲罗试图通过立法清正国风的努力等，诸如此类，而喜剧的行动却随后规避之或破除之。契约通常是由主人公的社会所造成的阴谋；诸如谈话的窃听者以及具有特殊智慧的人（例如对胎痣有独特记忆的主人公的老保姆）之类的证人，是产生喜剧性发现的极为常见的手法。考验（basanoi）通常是主人公的品行的试金石；希腊语中“考验”一词同样具有试金石之意，而且似乎与莎士比亚笔下的巴萨尼奥（Bassanio）遥相呼应，正是通过巴萨尼奥的考验才判定了金属的价值。

下面是喜剧形式展开的两个方法；其一是着重突出起阻碍作用的人物；其二是突出表现喜剧性发现和言归于好的场景。一种是喜剧反讽、讽刺、现实主义手法和风俗研究的一般倾向；另一种是莎士比亚喜剧以及其他类型的浪漫喜剧的倾向。在风俗喜剧中，主要的道德兴趣通常是在起阻碍作用的人物一面。技术上的男女主人公一般不是非常引人注目的人物：普劳图斯和泰伦提乌斯笔下的年轻兄弟们极为相似，要区分他们如同在黑暗中区分狄米特里厄斯与莉桑德[1]一样困难，后者可谓前者的模仿。通常，主人公的人物性格属于中性，从而使他能够代表一种愿望的满足。他与吝啬的或残暴的父亲、夸夸其谈或浮华无实的对手以及其他阻止喜剧行动的人物有天壤之别。在莫里哀的喜剧中，我们可发现一种简单而得到充分验证的公式，在那里，道德兴趣集中在一个单独地起阻碍作用的人物身上：一位严厉的父亲、一个守财奴、一位厌世者、一位伪君子、或一

---

[1] 狄米特里厄斯（Demetrius）和莉桑德（Lysander）是莎士比亚喜剧《仲夏夜之梦》中的人物，两人都爱上了赫尔米娅（Hermis）。——译注

位疑心病患者。这些都是我们的记忆中留存的人物，而且剧作常常以他们取名，然而我们却很少记住所有挣脱他们的毒手的圣瓦伦丁节里的情人和安杰莉卡式的女性。在《温莎的风流娘儿们》中，技术上的主人公是一位名叫芬顿的年轻人，他在剧中只有很少一部分戏，而这出戏从普劳图斯的《卡西娜》中获得一点启示，在普劳图斯的剧中，男女主人公甚至没有在舞台上露面。虚构作品中的喜剧，尤其狄更斯的作品，常常遵循同样的作法，即围绕着一对呆钝木讷的技术主角来划分其有趣的人物。甚至汤姆·琼斯也蓄意与程式化和典型化有千丝万缕的联系，如他那非常普通的名字所示，尽管他不失为一位非常逼真、非常成功的人物。

喜剧通常走向一个愉快的结尾，而观众对愉快结尾的正常反应是："应该这样"，而且这种反应听起来似乎是一种道德评判，实际上也的确如此，只是它在严格意义上不是道德评判，而是社会价值评判。其反面并不是罪恶，而是荒诞。喜剧认为马尔沃里奥的德性与安哲罗的邪恶同样荒唐。莫里哀笔下的疑心病患者因为忠诚老实（忠诚老实是一种德性）所以在道德上是健康的，但是观众很快会认识到他的朋友菲林特更为忠诚老实，尽管他时刻准备爽快地撒谎以便使他人能够保持其自尊心。诚然，也可能有这样一种道德喜剧，其结果往往是情节剧类型的，我们说这种情节剧是毫无幽默的喜剧，而且它的欢乐的结尾是通过大多数喜剧所极力避免的那种自信正直的基调而获得的。设想一种没有冲突的戏剧是不可能的，而且设想一种没有敌对的冲突亦是不可能的。然而正如爱——包括性爱——是一种与淫欲判然有别的东西，敌对也与仇恨失之千里。诚然，在悲剧

中，敌对几乎总是与仇恨相联；但是喜剧则不然。我们会发现，社会价值对荒唐行为的裁决比之于道德价值对邪恶行动的裁决更接近喜剧的规范。

那么，随之产生的问题是：是什么使起阻碍作用的人物显得荒唐可笑呢？本·琼生用他的“气质”（Humour）[①]论对此作了解释，即由浦伯所谓的统治情绪所决定的品质。“气质”的戏剧作用是表现可谓仪式约束的一种心境。一个人总是摆脱不了他的气质的束缚，而他在戏剧中的作用基本上是再现这种束缚。一位病人并不是具有某种气质的人，但一个疑心病患者却是受一种气质所纠缠，因为他作为疑心病患者决不会承认有身体健康这种状况，也不会做出任何与为自己预先安排好的角色不一致的事情。一个守财奴的所言所为，都与藏金和攒钱有瓜葛。在本·琼生的一出最接近莫里哀的戏剧结构的剧作《安静的女人》中，整个喜剧行为出之于主人公莫罗斯的怪僻气质：莫罗斯意欲从生活中清除噪声的决心产生了一种连续不断的喜剧行动。

气质的原则（或者说“幽默”的原则）即不增量的重复——文学对仪式约束的模仿——是荒谬可笑的这一原则。在悲剧中，重复在逻辑上必导致悲剧结局，《俄狄浦斯王》是路人皆知的例子。重复，无论过度还是适当，属于喜剧的范畴，因笑在一定程度上是一种反复，而且像其他诸类反复一样，笑也会受到一个简单的重复定式的限定。在辛格的《骑马下海的人》中，母

① Humour一般译为“幽默”，在英语中，该词含义甚多，分别有“气质”、“怪僻”以及通常意义上的“幽默”诸义。本书根据上下文具体情况确定其译法。——译注

亲在失去丈夫和五个儿子之后最终又失去了剩下的唯一儿子，然而结果表明这是一出十分优美和动人的剧作，倘若将这出戏改为标准长度的悲剧，巨细无遗、阴郁沉闷地描写七人溺死的经过，观众将会在它结束之前报之以冷冷一笑。重复作为气质（或"幽默"）理论的基础这一原则，无论按本・琼生的观点还是在我们的意义上，均为连环漫画的作者所熟知。在连环漫画中，人物被确定为寄生虫、暴食者（掠食一盘菜肴）、泼妇等，他们在数月之内天天如此，从而显得滑稽可笑。连续喜剧广播剧对于经常听的人较之于偶尔听一两次的人更为饶有风趣。福斯塔夫人腹便便以及唐吉诃德幻觉不断，皆基于同样的喜剧法则。伊・姆・福斯特先生在谈到狄更斯笔下的人物米考伯太太时，总是显出不屑一顾的样子，米考伯太太一张口就是说她永远不会抛弃米考伯先生，除此之外再也听不见从她嘴里吐出其他话来。由此我们不难察出对通俗套式过于讲究的精雅的作家与无情地揭露这种套式的重要作家之间的强烈对比。

喜剧中的"幽默"因素，通常是拥有颇大的社会威望和权力的人，他能够迫使戏剧社会进入自己所控制的轨道。因此，幽默因素与喜剧行动所力图打破的荒唐或无理性的法律主题有密切联系。颇有意义的是，我们最早的幽默喜剧《黄蜂》中的中心人物是被法律案件缠得难以分身的；夏洛克企求依法行事与其报复的气质也是融为一体的。荒诞的法律常常表现为木讷惘然的暴君的一时的怪念头，实际上暴君的意志就是法律，例如莎士比亚笔下的里昂提斯或气质怪僻的弗里德里克公爵。暴君常常做出一些武断的决定或许下草率的诺言：在这里法律被"誓言"取而代之。这在《喜剧论纲》一书中也曾提及。或者，

荒唐的法律以虚伪的乌托邦形式出现，这是一个被由怪僻的气质或迂腐的意志所构成的仪式约束了的社会，与《爱的徒劳》中书生气十足的避难所一般无二，这一主题源远流长，可追溯到阿里斯托芬．他曾在嘲仿柏拉图式的社会结构的作品《鸟》和《公民大会妇女》中处理过该主题。

在喜剧结局时出现的社会则相反，它代表一种道德规范，或在实用意义上自由的社会。它的理想很少被确定下来或形成明确的公式：定义和公式是属于有某种怪僻气质的人和事，他们缺乏可以预知的行动。我们仅仅被允许知道，一对刚结婚的青年人将会幸福地生活下去，或者他们将在一种相对不那么怪僻的气氛里以明亮美好的方式生活下去。这是成功的主人公的性格之所以常常表现得等闲平凡的原因之一：他的真正生活在戏剧结束后方才开始，而我们必须相信他有可能是一个比外表看来更为生动有趣的人物。在泰伦提乌斯的《兄弟》中，德米亚这位粗暴苛刻的父亲与他的兄弟，勤劳的米西奥形成鲜明的对照。米西奥比较自由开明，他率先进入喜剧的契机，他改变了德米亚，然而随后德米亚却指出米西奥自由开明大半是由于懒惰造成的，并把他从一种相反相成的怪僻气质的约束中解脱出来。

因此，从观点到证言的移进，从一个由习俗、仪式约束、专断的法律以及老一辈人统治的社会向一个由青年和实际上自由的社会的移进，本质上是从假象向现实的移进，正如“观点”(pistis)和“证言”(gnosis)两个古希腊词所示。假象指已经固定了的或确定了的事物；现实可理解为其对立面。无论现实为何，但决不是前者。因此，我们得出喜剧中创造并消除假象这一主题的重要意义：假象由伪装、伪善、偏颇的成见或未知的

出身门第所造成。

处理喜剧性结局，一般是凭借情节的意想不到的转折。在罗马喜剧中，女主人公往往是一个奴隶或宫女，结果却发现是某个相当有身份的人的女儿，这样男主人公可以与她结婚而不失尊贵。喜剧中的“喜剧发现”是沿习至今基本上没有多大改变的特征之一。所谓喜剧的发现，是剧中的人物们发现了他们的真正的亲属是谁，而那位异性却并非其亲属，所以可以婚配。《心腹职员》一剧表明，喜剧发现现在仍然受到剧作家的青睐。《巴巴拉少校》的结局部分，有对喜剧发现杰出的嘲仿（剧中主人公是一位希腊语教授这一事实，或许暗示着该剧与欧里庇得斯和米南德有着不同寻常的师承关系）。在该剧中，安德谢夫不能破例指定他的女婿为继承人，因为女婿的生父在澳大利亚娶了安德谢夫的患病的妻子的妹妹，因此他的女婿就是他的姻亲[①]这看起来似乎复杂得很，然而喜剧的情节往往是相当复杂的，因为复杂性和荒唐往往是一脉相承的。由于喜剧中由人物引起的主要兴趣常常集中在失败的人物方面，所以由情节的任意性压倒了性格的连贯性就成了喜剧的通常表现。因此，与悲剧迥然不同，就个别人的戏剧的行动而言，根本不存在什么绝对必然的喜剧。换言之，喜剧的程式会导致某些必然的圆满结局，然而对于每出戏，剧作家都必须推出独具特色的“噱头”（gimmick）或“包袱”（weenie），这两个不文雅的好莱坞俗语是

① 在剧中，安德谢夫所有的军火公司，按公司惯例应收养一个私生子来做继承人，因其女婿的父母的婚姻在澳洲为合法，且安德谢夫本人与女婿本为姻亲，所以安德谢夫开始认为其女婿无法成为公司继承人。参见《巴巴拉少校》一剧。——译注

希腊语“承认”（anagnorisis）的同义词。圆满的结局并不能给我们“真实”的印象，但却符合我们的愿望，而且，这种结局是由情节的处理所达成的。去观看死亡和悲剧的人，只是坐在那儿等待不可避免的结局的出现；然而在喜剧的结局中却产生了某些新的东西，而去观看新生的观众则是那个繁忙的社会中的一分子。

情节的处理，并非总是涉及人物的变化，即使情节的处理与人物变化有联系时，喜剧规范也不会被践踏。难以思议的突转，奇迹般的变化，以及神灵的佑助，这些都是喜剧中司空见惯的现象。更有甚者是，无论出现了什么，都被认为是好事；假如吝啬鬼变得可爱，那么我们就知道他不会立刻复萌故态。许多文明所强调的是所希冀的东西，而不是现实的东西，宗教则反对科学的洞察，从而把戏剧全当作喜剧来加以考虑。在印度古典戏剧中，悲剧的结尾被认为是不得体的。同样，热衷于反讽的现实主义的小说家，认为蓄意安排的喜剧结局也是不得体的，是缺乏审美情趣的。

喜剧的总体叙事结构（密托斯），有一定的规律，有如音乐中所谓的三重形式，只是仅有一小部分被表现得十分典型：主人公的社会反抗衰朽的老翁社会并取得胜利，然而主人公的社会是像古罗马的农神节一般的纵情狂欢的社会，它与戏剧主要行动开始很久前的被称为黄金时代的社会准则背道而驰。固定的和和谐的秩序，被愚蠢的行为、偏颇之见、疏忽大意、“傲慢与偏见”、或者为人物自身所不理解的事件所打乱，但是尔后又得以恢复。常常有一位仁慈的祖父凌驾于由起阻碍作用的怪僻气质所支配的行动之上，这样，就把第一部分与第三部分联系

起来。有一个典型的例子是《威克菲尔牧师传》中的伯契尔先生，他是邪恶的乡绅的伪装起来的伯父。一个较长的戏剧，例如印度的《沙恭达罗》，可以展现所有三个阶段；一个情节错综复杂的戏剧，例如米南德的许多剧作，或许会揭示出这三个阶段的轮廓。当然，经常出现的情况是，第一阶段略而不提：观众仅仅知道有一个比戏剧中所揭示的情况更理想的社会，而且观众认识到戏剧行动正是导向这个社会。这种三重行动，在仪式上像夏天与冬天的竞争，冬天在这场竞争中所占的是中间的行动；在心理上，它则像神经病或肿瘤块的消除，以及连续不断的精力和记忆之流的恢复。琼生式的假面剧中间插入一节反假面剧，可以说是三重行动的高度程化了的或"抽象的"样板。

现在我们谈论喜剧的典型人物。在戏剧里，人物的性格刻画取决于人物的作用；一个人物是什么样子的，这是由他在戏剧里的行动所决定的。戏剧作用反过来又取决于戏剧结构；人物需要做某些事情，是因为戏剧具有这样或那样的形式。戏剧结构反过来又取决于戏剧的范畴；倘若是喜剧，其结构则需要构成喜剧的契机以及弥漫于全剧的喜剧情调。因此，当我们谈论典型人物时，我们并不是要把逼真于生活的人物简单地归并为现存的类型，尽管我们有意表明逼真的人物与现存的类型对立这一感伤的观念是一个庸俗的错误。所有栩栩如生的人物，无论是小说里还是戏剧里，其连贯一致性均取决于现存类型的合宜性，而现存类型属于人物的戏剧作用。然而，现存的类型并不是人物的性格，但是它对于人物性格是如此重要和必需，正

如一架骷髅对于扮演骷髅的演员一样。

关于喜剧人物，《喜剧论纲》中列举三种喜剧人物：名实不符者（alazon）或曰骗子，反讽者（eiron）或曰自嘲者，还有小丑（bomolochoi）。这种说法与《伦理学》中有一段的提法极为相似。亚里斯多德在《伦理学》中把前两者对立起来，并且把小丑与他所谓的乡下人（agroikos）或曰粗汉对立起来。我们把乡下人当作第四种性格类型，也并非不合情理，这样我们就有两对相互对立的人物类型。反讽者与名实不符者的对立，构成喜剧行动的基础；而小丑与乡下人则使喜剧气氛向两极分化出去。

我们在前面曾讨论过反讽者和名实不符者这两个术语。喜剧中起阻碍作用的气质怪僻的人物几乎总是骗子，当然他们常见的特征与其说是虚伪毋宁说是缺乏自知。一个人物得意扬扬地独白，而同时另一个人物向观众做出嘲讽的旁白，这种屡见不鲜的喜剧场面，以其最纯粹的形式表明了反讽者与名实不符者之间的冲突，并且说明观众的同情心是朝向反讽者的。名实不符者这一组性格的中心人物是老朽的长辈或者严厉的父亲，他暴躁易怒、偏执顽固、耳食轻信，动不动威胁恐吓，似乎与浪漫故事中某些魔怪式的人物——例如波吕斐摩斯——如出一辙。偶尔，一个人物或许具有这类的戏剧作用而不表现其性格特征，《汤姆·琼斯》中乡绅奥尔沃斯就是一例：就情节而言，他的行为举止看起来似乎与乡绅威斯特恩一样愚蠢。关于严厉的父亲的代理人，我们已经谈到吹牛的士兵；他的名望主要是由于他醉心于说大话而丝毫不付之行动这一事实，而且比沉默寡言的英雄人物更适合于从事创作实践的剧作家所使用。学究（在文艺复兴时期的喜剧中常表现为神秘学科的研究者）、纨绔

子弟，以及具有类似“气质”的人物，无需我们赘言详述。女性名实不符者极为罕见：泼妇凯特琳娜在一定程度上代表吹牛的士兵，可笑的才女（precieuse ridicule）代表女学究，然而为真正的女主人公设置障碍的“危险人物”或女妖，常常是情节剧或浪漫故事中的邪恶人物，而不是喜剧中的荒唐可笑的形象。

反讽的人物值得我们多加关注。这一类型的中心人物是剧中的主人公。主人公是一位反讽者，这是因为，如前所述，剧作家意欲贬低他并使他在性格上不成熟而且没有特色。其次是女主人公，也常常被贬低：在旧喜剧中，当一位女性陪伴着一位凯旋的男主人公时，她通常仅起舞台道具的作用，即一位先前尚未提及的“无声的演员”（muta persona）。有时，女主人公把自己伪装起来或者凭借其他手段造成喜剧契机，从而发现主人公所追寻的人结果正是那位一直在寻找他的人，这时我们说达到了难度更大的喜剧发现。莎士比亚所惠爱的“她降尊俯就，为的是征服统治”这一主题，我们不必花许多笔墨赘述。因为把它划归浪漫故事的叙事结构（密托斯）更合乎情理。

另一个重要的反讽形象是肩负着为主人公获胜出谋划策任务的类型。这一人物在罗马喜剧中几乎总是诡计多端的奴隶（do losus servus）；在文艺复兴时期喜剧里，他成了出谋划策的仆从，这在欧洲大陆的戏剧中尤为常见，而在西班牙戏剧中被称为丑角（gracioso）。当代的观众所熟悉的这类人物是费加罗和《唐·乔瓦尼》中的勒波莱罗。通过诸如米考伯以及司各特的《圣罗南的井》中塔齐伍德等十九世纪过渡型的人物形象（这些人物像西班牙戏剧中的丑角一样，同小丑有血缘关系），反讽者形象逐步发展成为现代虚构作品中的业余侦探。彼·格·沃德

豪斯笔下的契弗斯可以说是一个直接后裔。同样的普通家庭中的知己女友，常常被引入剧情以便为制作良好的戏剧机械加上润滑油。伊丽莎白时期的喜剧里有另一种类型的专事恶作剧的人物，其代表是《拉尔夫·罗伊斯特·道伊斯特》中的马修·梅里格利克。一般认为，这个人物是由道德剧中邪恶和不义的象征发展而来；与往常一样，无论历史学家认为它源来何处，这一类比都十分合情合理。邪恶的形象——权且用此名称——对于喜剧作家是非常有用的，因为这个人物完全凭其对恶作剧的酷爱而行事，而且可以凭借最小的动机去展开喜剧行动。邪恶形象可以如普克一样轻松愉快、无忧无虑，也可以像《无事生非》中的唐·约翰一样恶毒刻薄、心怀叵测。然而，尽管其名称不好，但邪恶人物的行为一般是善意的。普劳图斯笔下一个诡计多端的奴隶在独白中吹嘘自己是喜剧行动的“建筑师”；这样的人物表达的作者的意志以便达到圆满愉快的结局。其实，他就是喜剧的灵魂，而且莎士比亚笔下两个鲜明的典型普克和爱丽儿都是精灵。诡计多端的奴隶往往具有自由的思想，这是他努力奋斗的报酬；爱丽儿对解放的渴望亦属同一传统。

邪恶的角色还包括大量的伪装，而且这一类型常常由伪装确认出来。本·琼生的《个性互异》中的蛀脑虫便是一个很好的例子，他称戏剧行动为他变形的日子。同样，爱丽儿必须排除舞台指令“无形地上场”这一困难。每当主人公是一个厚颜无耻、毫无远见、居心叵测而且哄骗富有的父亲或伯父给他遗产、以及哄骗姑娘的年轻人时，这种邪恶人物就与主人公合二为一。

另一类型的反讽人物至此尚未被注意。这类人物通常是老

年人，他以从戏剧情节中退隐而开始其戏剧行为，而又以回归来宣告戏剧的结束。他常常是一位父亲，有着想看看儿子到底要干些什么的动机。《个性互异》的行动就是以这种方式由老诺威尔展开的。《炼金术士》中房产的所有者洛夫韦特的失踪和回来，具有同样的戏剧作用，尽管人物性格各有不同。莎士比亚戏剧中最鲜明的例子是《量罪记》中的公爵，但是莎士比亚更关心人物类型，尽管初看上去并非如此。在莎士比亚笔下，邪恶的人物很少是"建筑师"：普克和爱丽儿两者都按照一个年岁较大的人的命令行事，倘若我们可以把奥伯龙看作人的话。莎士比亚在《暴风雨》中恢复了阿里斯托芬所确立的那一种喜剧行动，这就是，一位年岁较长的人物不是退居行动之外，而是在舞台上把行动构筑起来。如果莎士比亚笔下的女主人公扮演邪恶人物的角色，她往往与她父亲有密切的联系，这当然决非偶然，甚至她父亲根本没有出现于戏剧中时亦复如此，例如海丽娜的父亲或鲍细娅的父亲，前者赋予海丽娜医术，后者为鲍细娅安排下首饰盒择婚一事。近代按传统程式处理的仁慈的普罗斯珀罗形象，是《鸡尾酒会》中的精神病医生，此外，我们还可以对比一下《这位少妇烧不得》[1]中女主人公的父亲——神秘的炼金术士。这一套式不仅仅局限于喜剧：揭示了一种文理知识中许多弊端的波洛尼厄斯[2]曾三次扮演这类反讽的退隐的父亲形象，看来是过了点头。《哈姆雷特》和《李尔王》均内含有一些次要的情节，那是对现成的喜剧主题之反讽型的翻版。格

① 英国现代作家克·弗雷（Christopher Fry，1907－）所作之名剧。——译注
② 波洛尼厄斯（Polonius），英国诗人、作家爱德华·菲兹杰拉德（Edward Fitzgerald，1809－1893）同名作品中的一个人物。——译注

劳西斯特的故事的喜剧主题是常见的：一个聪明伶俐、肆无忌惮的儿子欺骗了一个易受要弄的衰朽的老人。

我们现在来看看小丑类型，这种类型的作用是增加欢庆气氛而不是丰富情节。文艺复兴时期喜剧与罗马喜剧不同，具有各种各样此类人物：弄臣、丑角、侍从、歌手，有诸如用词错误或外国腔调等喜剧习性的即兴式的定型人物等等。这类即兴式小丑的最古老的形式是寄生人物。有时也多少让这类人物做点事情，例如本·琼生在《伏尔蓬涅》中让莫斯卡扮演邪恶角色，但是由于他是寄生的，所以常常什么也不做，只是以大谈特谈自己的胃口来取乐观众而已。这个人物主要源自古希腊中期的喜剧，此时的喜剧里总是出现食物，而这种寄生人物自然地而且密切地与另一种已定型的丑角厨子联系在一起：厨子是一个程式化的形象，他冲进喜剧里吵吵嚷嚷、胡乱指挥、对烹调的秘密发现宏篇长论。在扮演厨子这个角色时，小丑或逗乐者并不是像寄生人物一样是无缘无故的附加物，而是起着像司仪一样的作用的形象，是喜剧气氛的中心。在莎士比亚的笔下没有厨子，但是在《错误的喜剧》中有对厨子的精彩描述，而且同样的角色常常由一位兴高采烈的并且滔滔不绝讲个没完的主人来扮演，例如《温莎的风流娘儿们》中的“发疯的主人”以及《鞋匠的节日》中的西蒙·埃尔。在米德尔顿的《一出捉弄老家伙的恶作剧》里，发疯的主人与邪恶人物融为一体，在福斯塔夫和托比·贝尔克爵士身上，我们可以看到小丑或逗乐者与寄生人物和宴会的主人之间的亲密关系。倘若我们认真研究一下这种逗乐者或主人角色，我们便会发现这类角色其实不过是在阿里斯托芬的喜剧中的合唱队（chorus）的发展，而且这一

角色反过来又回到纵情狂欢（Komos，或 revel）中去，而喜剧据说正是从此繁衍产生。

最后，还有第四类人物，名为“乡下人”，即我们所谓的粗汉或乡巴佬，侧重何义当视语境而定。这一类型的范围可以扩大，包括伊丽莎白时期喜剧中的容易上当受骗的人和轻歌舞剧中所谓的老实人　　正襟危坐或不善言辞而古怪脾性突发的人物。这种乡下人比比皆是：在守财奴、势利眼、自命不凡的人等等。他们所扮演的角色是拒绝节日欢乐的人，不说不笑令人扫兴的人，或者像马尔沃里奥一样宁肯叫食物发霉也不愿施舍予人之类的吝啬鬼。《皆大欢喜》中闷闷不乐地从最后的欢庆节日走出的雅克斯，与此也有密切联系。《终成眷属》中的怏怏不快以自我为中心的勃特拉姆，体现了这一类型与主人公这一角色非凡而巧妙的结合。然而更为常见的是，乡下人属于“名实不符者”群之内，喜剧中所有吝啬的老年人，包括夏洛克在内，都是乡下人。在《暴风雨》中爱丽儿与邪恶或诡计多端的奴隶有联系，而卡列班则与乡下人这一类型有同样的联系。当戏剧情调更为轻松愉快时，我们可以把“乡下人”简单地翻译为乡巴佬，例如不可胜数的乡绅以及类似的人物在戏剧的城市背景中为观众提供许多笑料。这类人物并不拒绝节日的欢乐气氛，但他们标明了节日气氛的范围。在田园喜剧中，农村生活的理想化规范可以由代表理想的田园生活的简朴的人物表现出来，例如《皆大欢喜》中的柯林。柯林所扮演的“乡下人”角色同更为城市化的喜剧中的“土包子”或“乡下佬”一般无二，然而对于该角色的道德态度却是相反的。这里，我们又一次注意到这样一个原则：戏剧结构是在文学中的一种永恒的道德态度的

一种易变因素。

在一个典型的反讽喜剧中，一种完全不同的人物可以扮演拒绝节日欢乐的角色。喜剧愈具有反讽色彩，其社会也就愈荒唐可笑，而且一个荒唐的社会可以受到光明磊落的人——即提倡一种能够获得观众的共鸣的道德准则的发言人——的谴责，或者说至少与之形成鲜明的对比。威彻利笔下的曼利，尽管其名称表示该类人物[1]但并不是此类的典型人物，一个更出色的典型是《伪君子》的里克雷央特。这样的人物只有在戏剧的反讽基调足以使观众对于其社会准则的意义惘然失措时才显得恰如其分：他大体上相当于悲剧中基于同样的理由而出现的合唱队。当基调从反讽变为辛辣的嘲讽时，光明磊落者可以成为不满于现状的人，或者对现状横加指责的人。他或许在道德上优于他所处的社会，例如在马斯顿剧作中的愤世者，或许与其它社会罪恶相比他更受到嫉妒心理的驱策，例如忒耳西忒斯[2]，或者在某种意义上的阿佩曼图斯[3]。

在悲剧中，道德吸引和道德排斥的心理感情——怜悯和恐惧——被唤醒并被排除。在功能方面，喜剧似乎比悲剧更多地利用社会的甚至是道德的价值判断，但是喜剧似乎在于唤起观众相应的感情，即共鸣和嘲笑，并且以同样的方式将其排除。喜剧范围广阔，从率直的反讽到如愿以偿的浪漫故事应有尽有，然

---

① 曼利（Manly）为威彻利（1640——1716）的剧作《光明磊落者》中的主人公，其名的含义为“勇敢坦率的”、“有男子气概的”。——译注

② 忒耳西忒斯（Thersites）：莎士比亚戏剧《特洛伊罗斯与克瑞西达》中的人物。——译注

③ 阿佩曼图斯（Apemantus）：莎士比亚戏剧《雅典的泰门》中的人物。——译注

而其结构定式以及人物性格的塑造却不差累黍。多种多样的戏剧态度中持有统一的喜剧结构这一原则，在阿里斯托芬的喜剧中已是明白无误。阿里斯托芬是一位最富个性的剧作家，他对诸事的观点皆在他的剧作中淋漓尽致地表达出来。我们知道，他意欲与斯巴达和睦相处，但是却对克勒翁记恨如仇，因此，当他的喜剧描绘和平的获得以及克勒翁的失败时，我们知道他心愿如此而且他希望观众赞同的他的观点。在《公民大会妇女》中，一群化了装的妇女使财产公有的方案在嘲仿柏拉图式的理想国的议会上草率通过，并且进而提出性方面的共产主义以及一些令人震悚的改良方法。推测起来，阿里斯托芬是完全不会赞同这种观点的，然而这部喜剧却遵循同样的结构定式和同样的喜剧契机法则。在《鸟》里，珀斯忒泰洛斯向宙斯挑战并用他的"云中鹁鸪国"的幻境描绘出奥林匹斯山的景象，他获得了与《和平》中飞进天堂并为雅典带来黄金时代的特路加奥斯所获取的同样的胜利。

现在我们可以看一下在反讽与浪漫故事这两个极端之间诸种喜剧结构。倘若喜剧结构中有不同的相位（phase）或类型(type)，那么喜剧在一个极端上融进了反讽和讽刺，而在另一极端则化入了浪漫故事，因此某些喜剧将与反讽和浪漫故事的某些类型极为相似。在此，我们的论点中出现了严整的对称现象。文学对称似乎与音乐中五度音程的周期有一些类似之处。笔者发现，每一叙事结构（密托斯）有六个"相位"[①]其中三个与一

[①] phase 一词有方面、层面、阶段、侧面、相位诸义，此处仍译为"相位"。按上文原作者自己的解释，这里的意思相当于"类型"（type）。参见书末术语表"相位"条第二义。——译注

个接邻的叙事结构的相位有类似之处。喜剧的前三个相位与反讽和讽刺的前三个相位有类似之处，而喜剧的后三个相位与浪漫故事的后三个相位有类似之处。一个反讽喜剧与一个喜剧性讽刺作品之间，或一个浪漫喜剧与一个喜剧性浪漫故事之间的区别是十分微妙的，但是也并非全无差别的。

喜剧的第一个或者说最富有反讽意味的相位，自然是脾性怪僻的社会仍然昌盛，或尚未崩溃。喜剧中这一类型的典型例子是《炼金术士》，这里返乡归来的反讽人物洛夫韦特与流氓沆瀣一气，而光明磊落的瑟利却受到愚弄。在《乞丐的歌剧》中，结局也是同样的转折：(从作品中所反映出来的)作者的感觉是，最后主人公被绞死是一种喜剧结尾，但是舞台监督却对他说，观众心目中的喜剧规范要求缓期执行，不管麦吉阿斯的道德行为如何。喜剧的这一类型表现了文艺复兴时期批评家所谓的“世道常情笼罩一切”。当怪僻社会本身分崩瓦解而没有被其他社会取代时，可以收到更强烈的反讽的效果，例如《伤心之家》以及契诃夫的许多剧作皆如此。

我们注意到，在反讽喜剧里魔怪世界总是形影不离。罗马喜剧里老朽之辈的愤怒，主要是指向诡计多端的奴隶：他们受到磨坊里繁重劳动的威胁，受到鞭打致死的威胁，受到上十字架以及焦油涂面、焚火烧身等等凡想象得出来的用于奴隶的残酷刑罚的威胁。普劳图斯某篇剧作的开场白对我们说道：借念台词指桑骂槐的奴隶演员将要受到鞭挞。在米南德的一出剧作残本里，我们发现舞台上的一个奴隶被缚绑起来并要用火把他烧死。有时给我们的印象是，普劳图斯和泰伦提乌斯的观众会激动得狂呼大笑。我们可以把这一切归咎于奴隶社会的残暴，可

是我们会记得沸腾的油锅和活活埋葬（“这样地窒息而死”）也曾出现于《天皇》一剧中。当代舞台上上演的两部气氛浓郁的喜剧，是《鸡尾酒宴》和《这位少妇烧不得》，在前一部的背景里出现了十字架而另一部安排了火刑柱。在莎士比亚笔下，也有夏洛克的尖刀和安哲罗的绞架；《量罪记》中每一位男性人物都不时地受到死亡的威胁。喜剧行动是朝着从那种如果说荒谬但也并非一律无害的状态中解脱出来这一方向发展的。我们还发现，喜剧作家还常常试图把戏剧行动与主人公的大灾大难尽可能紧密地接近，然后尽快地使行动朝相反方向发展。对无情的法律的逃避或违背，常常是一种十分危险的尝试。《伪君子》结尾部分国王的干预，是十分武断的：戏剧行动中并没有任何阻止答丢夫最后取得胜利的因素。汤姆·琼斯在最后一卷书中被控告犯有谋杀、乱伦、负债、阳奉阴违等罪过，并因此被朋友、监护人以及情人抛弃。这样，在这一切被澄清之前他的确是一个非常不幸的人。任何读者都可以想起，有许多喜剧里对死亡的恐惧，有时甚至是对惨不忍睹的死亡的恐惧，萦绕着中心人物直至结局，然而这种恐惧又很快被消除，速度之快使人有从噩梦中觉醒之感。

有时，这种拯救者实际上就是神，像《配力克里斯》中的戴安娜一样；在《伪君子》里，拯救者是国王，他被想象为观众的一部分，是观众意志的体现。许多喜剧故事——包括在戏剧和虚构作品中的——似乎都在接近结局时出现一种潜在的悲剧性的危机，笔者把这一特点姑且名之为“仪式上的死点”（the point of ritual death）。这种表达相当粗陋，但愿有更恰当的词语替换之。这一点很少引起批评家的注意，然而当它出现时它毫

无疑问是以赋格曲中的“紧急段”（stretto）的形式出现的。它在一定程度上与“紧急段”类似。在斯摩莱特的《韩富瑞·克林克》里（笔者这里以此为例，因为任何人都不会认为斯摩莱特会蓄意创造神话，而他只是因循传统程式而已，至少他笔下的情节如此，）主要人物在一次马车倾覆事故中几乎被淹死；此后他们被带到附近的一家住宅里烧干衣服，这时“喜剧发现”发生了：他们的亲属关系得以澄清，出生的秘密被揭露出来，名字也改了过来。在所有诸如主人公被监禁或者女主人公患了大病而最终却是皆大欢喜的结局之类的故事中，同样的仪式上的死点都是显而易见的。

有时，仪式上的死点发育不全：它不是情节中的因素，而只是基调的变化。我们每一个人都会注意到，在喜剧行动里，甚至在微不足道的电影故事和为杂志撰写的小说里，接近结局时总会有一个基调陡然变为严肃、感伤或预示大祸临头的契机。在阿尔都斯·赫胥黎的《铬黄》里，主人公丹尼斯处于隐含着自杀的自我评价的关头[①]。在赫胥黎的后期作品中，某种暴力行动——通常是自杀——出现于相应的时刻。在《黛洛维夫人》中，塞波蒂默斯的自杀成为女主人公在其宴会中的仪式的死点。此外，这一手法还有一些有趣的莎士比亚式的变体：例如一个丑角会在结局时讲一席话，这时小丑的面具突然揭开，我们看到一个伤痕累累、备受侮辱的奴隶的面孔。我们在《错误的喜剧》的弗所的德洛米奥的开场白“我们确是个蠢驴”以及在

① 阿·赫胥黎（A·Huxley，1884－1963），英国现代小说家，以写讽刺小说著名。《铬黄》（1921）是他的早期作品。他是著名生物家托·赫胥黎的后代。——译注

《皆大欢喜》小丑的开场白"我是一个愚蠢的家伙"中可见一斑。

喜剧的第二相位，其最简单的形式是主人公并没有改变怪僻的社会而仅仅逃出这个社会使其结构按原样存在的喜剧。当一个社会由主人公建成，或者围绕着主人公建成，但其真实和牢固程度尚不足以确立自身时，就会达到这一喜剧相位中最错综复杂的反讽。在这种情况下，主人公自己通常至少在一定程度上是一个喜剧性的幽默因素，或精神上的逃跑者，我们所看到的不是被占上风的现实所挫败的主人公的幻想，就是两种幻想之间的冲突斗争。这是喜剧的唐吉诃德式的类型，它对于戏剧来说是较难达到的相位，尽管《野鸭》可算得上很好的例子。在戏剧中，它通常呈现为另一相位的辅助性主题。在《炼金术士》中，埃皮立尔·马蒙爵士关于他将如何处理炼金术士的点金石的梦境，同唐吉诃德的梦境一样，只是一场梦而已，并且使他成为对浮士德（剧中曾提及浮士德）的反讽式嘲仿，与唐吉诃德对阿麦迪斯和兰斯洛特的反讽式嘲仿无甚两样。倘若基调更为轻松活泼，那么喜剧情节的契机是如此突出强烈，足以席卷所有一切唐吉诃德式的幻想。《哈克贝利·费恩历险记》的主要主题下失为喜剧中最古老的一个：奴隶的自由。而喜剧的发现告诉我们，吉姆在其逃跑被汤姆·索耶逞能贻误之前早已获得自由。由于这一类型提供无可比拟的意义双关的反讽机会，所以它受到亨利·詹姆斯的青睐：或许，他对其最深入的研究是小说《圣泉》，在这部小说里，主人公就是一位对普罗斯珀罗进行反讽嘲仿的人物，他从眼前的社会里创造出另一个社会。

喜剧的第三个相位就是我们在一直讨论的标准的类型，其中，一个衰朽老人或其它气质怪僻的人物让位于一位年轻人的

愿望。喜剧的标准这个概念在莎士比亚的身上是如此强烈，以致于当他实验性地试图在《终成眷属》中背弃这一定式时，即当他让两位老者强迫勃特拉姆娶海丽娜时，结果却成了一出不受欢迎的"问题"剧，而且还暗示出其邪恶的方面。我们已经注意到，喜剧发现主要涉及的是显露出新型社会的各种细节，如辨明姐妹与新娘，澄清生身父母与养父养母。父与子往往发生冲突这一事实是指他们常常是同一位女子的情敌，而且主人公的新娘与主人公的母亲的心理联系经常被明确表明或含蓄地暗示出来。喜剧中偶然出现的"猥亵行为"，例如在王政复辟时期的某些喜剧里，不仅与婚姻中的不贞有密切关系，而且与所谓的喜剧性俄狄浦斯情境有关：在这种情境中，主人公作为情人取代其父亲。在康格里夫的《为爱而爱》中，有两个俄狄浦斯的主题互成对照：一是主人公欺骗了他的父亲以夺取女主人公，二是主人公的最要好的朋友奸污了一位赫赫有名的老人的妻子，而那老人是女主人公的保护人。威彻利在《乡妇》中所采用的一个主题，在实际生活中一般被看作返婴现象，即主人公假装成重要人物以便进入女人的圈子里，诚然这一主题取自泰伦提乌斯的《宦官》。

乱伦关系的可能性，形成喜剧次要的主题之一。主动提出与费加罗结婚的令人讨厌的老夫人，结果却是费加罗的母亲。害怕奸污母亲的恐惧心理同样出现在《汤姆·琼斯》中。当易卜生在《群鬼》和《小埃约尔夫》中采用了一个陈旧的主题，描写主人公所爱恋的对象结果是妹妹（这一主题远在米南德时早已运用），为此而惊恐万状的听众们认为这是社会革命的预兆。在莎士比亚笔下，时常出现的而且或多或少带有神秘色彩的父

女关系，以乱伦的形式于《配力克里斯》伊始，这种关系到故事结局时构成了主人公与妻子和女儿两次团圆这种魔怪式的对照。喜剧的最主要的精灵是爱神厄洛斯（Eros），而厄洛斯又得使自己适应于社会的道德现实：俄狄浦斯式的乱伦主题表明，两性依恋有其非移用的或神话的渊源，而且其来源是极其多种多样的。

既爱又恨的态度由此而自然而然地产生，而且这种矛盾心理显然是双重性格的奇怪特征的主要原因，这种双重性格贯穿整个喜剧历史。在罗马喜剧中，经常出现一对年轻人，因此也有一双年轻女郎，其中一位与一位年轻男子关系密切，却与另一位有异族通婚关系。衰朽人物的双重性有时表现为男女主人公的严厉的父亲，如在《冬天的故事》中，有时是严厉的父亲和仁慈的伯父，如在泰伦提乌斯的《兄弟》中以及在《伪君子》中，如此等等。喜剧的行动同基督教圣经的行动一样，是从戒律走向自由。戒律具有仪式约束因素，而这种仪式约束后被废除，而一种习惯或传统却付诸实现。衰朽者之不可容忍的特质代表前者，并在喜剧戒律的进化中与后者妥协。

在喜剧的第四个相位，我们走出经验的世界，进入天真和浪漫的理想世界。我们曾经说过，喜剧结局时所建立的幸福社会是未确定的社会，这与对怪僻脾性的仪式约束成对比。然而，仍有可能使一个喜剧在两种社会层面上表现其行动，其中一个社会层面是人们所向往的，因而在某种程度上是理想的。在柏拉图的《理想国》开篇，我们看到名实不符者色拉西马库斯与反讽者苏格拉底的激烈争辩。像柏拉图的其他对话一样，这场对话本来可以在此终止，因为已经取得了对怪僻脾性的消极胜

利并且达到了他所暗示的那种社会。但是理想国的其他人，包括色拉西马库斯在内，都跟随苏格拉底进入苏格拉底的大脑中——打个譬喻说——并在那儿静心观照这个正义的国家的模式。在阿里斯托芬笔下，喜剧行动常常是反讽的，然而在《阿卡奈人》，我们所见的喜剧是拥有狄凯奥波里斯（Dicaeopolis）这一意义深刻的名字（意为正直的城市或公民）的男主人公与斯巴达城邦私下里议和、并与其家庭成员一起庆祝酒神狄俄尼索斯的和平节日，在舞台上建立起一个温和的社会秩序的模式，这一社会秩序一直持续至喜剧的结局，狂热之徒、偏执之士、以及骗子和强盗均被清除出这个社会，这种典型的喜剧行动之一在我们最早期的喜剧中至少是相当明确地被勾画了出来，并且一直沿袭至今。

莎士比亚式的浪漫喜剧，沿袭由彼尔所确立并由李雷和格林所发展的喜剧传统。这一传统与中古时期的季节性仪式戏剧（seasonal reitual—play）的传统有姻亲关系。我们可以称之为绿色世界的戏剧，因为其情节与生命和爱情战胜荒漠这一仪式性主题极为相似。在《维洛那二绅士》中，男主人公凡伦丁成为丛林中一伙强人的头领，所有其他人物都集中在这片丛林中并且归顺了他。因此，喜剧的行动从所谓正常的世界开始，转移到绿色世界之中，在那里进行了形体变化，由此达到喜剧的契机，然后又回到正常的世界中来。这一戏剧中的丛林是《仲夏夜之梦》中的仙境的雏形，亦是《皆大欢喜》中的阿尔登树林，《温莎的风流娘儿们》中温莎树林以及《冬天的故事》中神秘的海岸城市波希米亚这一田园世界的雏形。所有这些喜剧都有同样的从正常世界到绿色世界再回到正常世界这样一种有节奏的

运动。在《威尼斯商人》中，第二类世界表现为位于贝尔蒙脱的鲍细娅的神秘的房舍：房舍里的魔盒和第五幕中从这座房舍里发出的奇妙的宇宙谐音。我们仍然注意到，这第二种世界却与更富反讽色彩的喜剧《终成眷属》以及《量罪记》无缘。

绿色世界给这些喜剧赋予炎夏战胜寒冬的象征，如《爱的徒劳》，在这里，喜剧冲突表现为结局的阳春与严冬进行了一场类似中世纪的争论。《温莎的风流娘儿们》中有一个蓄意制作的仪式——冬天的失败。这就是民俗学者所谓的“执行死刑”(carrying out Death)，福斯塔夫是它的牺牲品；而且福斯塔夫一定会认为，在被扔进水中、穿上巫师的衣服受到人们的诅咒而且被人打着赶出一所住宅、以及最终被戴上兽头并被用烛火烧伤之后，他才完成了一切任务，而这些任务对任何丰产精灵来说都是理所当然而且可以做到的。

在仪式和神话中，创造再生的土地一般是一位女性形象，而在浪漫喜剧里，人物死亡和复活，或者消失和隐居，通常都与女主人公有关，女主人公常常伪装成一个男童，从而导致喜剧契机的出现，这一事实是司空见惯的。《无事生非》中对希罗的处理、《终成眷属》中对海丽娜的处理、《配力克里斯》中对太莎的处理、《辛柏林》中对斐苔尔（伊摩琴女扮男装时的化名）的处理、以及《冬天的故事》中对赫米温妮的处理，均表明在反复使用这样一种手法，即越来越少地顾及合理性，其结果是普洛塞尔皮娜形象的神话轮廓变得越来越清楚。这些是莎士比亚处理对主要女性人物在仪式上进行攻击这一喜剧主题的例子——从米南德一直延续到当代连续广播剧也是这样的主题，米南德笔下许多戏剧都是以阴性分词命名，暗示女主人公所遭受

的非常的侮辱，而连续广播剧的行之有效的套式据说是“将女主人公置于不利地位并使她呆在那里。”对这一主题的处理可以是轻松愉快的，如《卷发遇劫记》，也可是顽梗任性的，如在《帕米拉》中。然而就语境而言，再生的主题并非必须是一成不变的女性；我们不会忘记，在阿里斯托芬的《骑士》中老朽是返老还童了的，还有在以医治举足轻重的国王这一民间传说常见的母题为根据的《终成眷属》中，也有类似的主题，如此等等，随手便可举出不少。

绿色世界不仅与仪式中丰产的世界有联系，而且与我们根据自己的愿望所创造的梦境世界相类似。这种梦境世界与经验世界大相径庭，与提修斯的雅典及其愚蠢荒谬的婚姻法、弗里德里克公爵及其昏暗的暴政、里昂提斯及其失去理智的嫉妒、宫廷大臣及其阴谋诡计等等罪恶行径南辕北辙，然而它却非常强大稳固，足以成为表现愿望的形式。因此，莎士比亚的喜剧与我们所知的任何叙事结构（密托斯）一样清晰明了地表明，文学在使理想世界形象化上所起的原型功能，它并不是对“现实”的逃避，而是人类生活企图效仿的世界的真正形式。

在喜剧的第五个相位，我们进入一个更富于浪漫性的而非乌托邦式的、更富于田园风味而不是节日欢庆的、更为清幽而哀婉的世界，这里，喜剧的结局与其说是情节突转的结果，毋宁说是观众视角的产物。这一类型的某些主题，我们已经可以预想到。如果我们拿莎士比亚笔下的第四相位的喜剧与后期的第五相位的“浪漫故事”相比，我们会注意到更为严肃的戏剧行动是与后者相适应的：它们不是避免悲剧，而是包含着悲剧。戏剧行动似乎不仅仅是从“冬天的故事”到春天的移入，而且

还是从一个混乱的低级世界向一个有秩序的高级世界的演进。《冬天的故事》的结局一幕，使我们不仅看到从悲剧和分离向幸福和团聚的循环运动，而且想到躯体的形变以及从一种生活到另一种生活的嬗变。《配力克里斯》或者《冬天的故事》的喜剧性发现的素材是如此陈旧，以致它们会得到观众的一片嘘声，然而，它们看起来却是既牵强又适当，在肆意践踏现实的同时又把我们引导到一个童真的世界——一个历来比现实更合情合理的世界。

在这一类型里，读者或观众觉得他们上升到高于剧中行动的高度。在这种情况下，克里斯托弗·斯赖仅仅是反讽性质的嘲仿。我们会蔑视《配力克里斯》中克利翁和狄奥妮莎的阴谋或《暴风雨》中宫廷里的诡计，把它们视为一般的或典型的人类行为；剧中行动，或者至少说行动的悲剧性暗示，被表现出来，好像它就是我们从四面八方可以一目了然的戏中戏一样。简言之，我们从一个更高级的、秩序更井然的世界的角度来看待这一行动。在莎士比亚笔下，森林是最常用的梦幻世界的象征，这是一个与经验世界相对立并把其形式强加于经验世界的世界。与此相同，低级世界或混沌世界的常见象征是大海，剧中诸角色或重要角色就是从大海中被救出来的。“大海”的喜剧包括《错误的喜剧》、《第十二夜》、《配力克里斯》以及《暴风雨》。《错误的喜剧》尽管是以普劳图斯的原作为基础的，但它在意象上更接近于阿普列尤斯笔下的世界而不类似于普劳图斯的世界。其主要行动是从船舶失事和妻离子散发展到重新团圆，它在比之晚得多的戏剧《配力克里斯》中再次重复。正如第二类世界与两个“问题”剧无缘一样，《第十二夜》和《暴风雨》

这两个“大海”剧中的全部行动都是发生在第二类世界里。在《量罪记》中，公爵从戏剧行动中退出，而在结局时又重新回到戏剧行动里；《暴风雨》似乎是从里向外表现同样的戏剧行动：全部角色跟随普罗斯珀罗到他隐退的场所并在那里构成一个新的社会秩序。

喜剧的这五个相位，可以看作是获得新生的社会生活的一种系列化的台阶。纯粹的反讽喜剧展示这个社会的婴儿时期，这个新生的婴儿被它要取代的社会包缠着几乎要窒息。唐吉诃德式的喜剧揭示这个社会的少年时期，这个时期的社会仍然对将要呈现自身的社会的生活方式一无所知。第三个相位是这个社会走向成熟和胜利。它在第四个相位中已经完全成熟和确立。在第五个相位中，这个社会构成稳定的秩序。这个秩序从一开始就已出现，它日渐披上宗教色彩，似乎与整个人类经验疏远隔离。这时，未被移用的喜剧——但丁在《天堂》中所见之物——走出我们的情节圈域进入了上方的神启式或者抽象的神话世界。我们在此亦认识到，普劳图斯的喜剧公式中最粗糙的喜剧——富有神性的儿子抚慰平息父亲的愤怒并重新获得一度曾归其所有的社会和新娘——也具有与典型的基督教神话本身完全相同的结构。

而且，正是在这里，喜剧恰恰进入了它最后的也就是第六个相位，即喜剧社会崩溃瓦解的阶段。在这一阶段，喜剧的社会单位变得渺小而玄秘，或者甚至局限于一个单独的个人身上。神秘和藏身的地方、月光下的树林、僻静的山谷、以及愉快的岛屿，皆变得更为突出，如同浪漫故事中幽思的（pensieroso）情调——对超自然事物和奇异之物的酷爱、个人疏离日常生活的

意向等。在这类喜剧中，我们最后还留下机趣（wit）的世界，还有与觉醒了的批判性智性截然相反的庄严的神谕，倘若我们毫无批判地拜服于它的脚下，那么它将提供令人震颤的心理快感。这是鬼魂故事的世界，是恐怖故事、哥特式浪漫故事的世界，是于斯曼在其《逆向》中所描绘的那种更复杂的在想象中退隐的世界。德·艾散德的环境庄严肃穆，与悲剧毫无关系；德·艾散德只不过是力图取悦自己的浅薄涉猎者[①]。喜剧社会经历了从孩提到死亡的整个过程，并且在其最后阶段，神话在心理上与一种向已被占据的子宫回归的运动密切相关。

① 德·艾散德为法国作家于斯曼（1848——1907）的代表作《逆向》（1884）中的主人公，他认为文明的本质在于远离现实生活，为自己建造一个完全人为的神秘的精神世界。——译注

夏天的叙述结构：浪漫故事

浪漫故事在所有文学形式中最接近于如愿以偿的梦幻。因此从社会的角度来看，它具有奇特的悖谬的作用。每个时期的社会或知识界统治阶级都喜欢用某种浪漫故事的形式表现其理想，因为浪漫故事中德才兼备的男主人公和美丽漂亮的女主人公代表他们的理想人物，而反面人物代表对他们的支配地位的威胁因素。这一总的趋向表现在中世纪骑士浪漫故事、文艺复兴时期贵族浪漫故事、十八世纪以后资产阶级浪漫故事以及当代俄国的革命浪漫故事里。然而，浪漫故事中还存在着真正的"无产阶级"因素，这个无产阶级从未对其各种各样的化身感到满意；而事实上那些化身表明，无论社会里发生多么大的变化，浪漫故事也会东山再起，与以往一样如饥似渴地追寻新的希望和愿望。浪漫故事所循环呈现的童性，表现为持续不断的怀旧情绪，以及对时间或空间里某种想象中的黄金时代的执著追求。就笔者所知，历史上从未有过哥特式英语文学时期，但是提倡复兴歌特风格之士的名单却贯穿于整个英语文学历史的长河——从《贝奥武甫》的作者伊始直至我们当今的作家。

浪漫故事的情节的基本因素是冒险，也就是说，浪漫故事自然而然地采用一种连续性的和演进性的形式，因此我们从虚构作品中比从戏剧中能更好地了解它。它最朴素的形式是没有结尾，一个从不发展又不衰老的中心人物经历一个连一个的冒险，一直到作者本人无力支撑下去为止。我们在喜剧性连续漫画中可见一斑：中心人物长生不老地年复一年地坚持下去。然而，没有任何一部书可以与报纸的延续性相抗衡，而且一旦浪漫故事以文学形式出现，它就趋向于把自己局限于一系列的次要冒险事件之中，最后导向一个主要的或高潮性的冒险，这一主要冒险通常在开始时业已声明，它的完成宣告故事的圆满结束。我们称这种主要冒险为“追寻”(quest)，它是文学形式赋予浪漫故事的因素。

浪漫故事的完整形式，无疑是成功的追寻，而这样的完整形式具有三个主要的阶段：危险的旅行和开端性冒险阶段；生死搏斗阶段，通常是主人公或者他的敌人或者两者必须死去的一场战斗；最后是主人公的欢庆阶段。我们可以用希腊术语分别称这三个阶段为“对抗”(agon)或冲突、“生死关头”(pathos)或殊死搏斗，和“承认”(anagnorisis)或发现，即对主人公的承认——主人公明确证明他是一位英雄，即使他在冲突中战死亦复如此。从而，浪漫故事更直接地表现了从搏斗通过仪式上的死点到我们在喜剧中所发现的承认场景整个过程。三重结构反复地表现在浪漫故事的许多特征里，例如表现在频繁次数上，获得胜利的英雄是第三个儿子，或者是第三位承担“追寻”这一任务的人，或者通过第三次尝试才获成功。这种三重结构更直接地表现在死亡、消失和复活这种三天节奏上，它

可见于阿提斯以及其它垂死的神祇的神话，而且还与我们的复活节相一致。

一个涉及冲突的追寻，需要两个主要人物：一位主人公(protagonist)或者英雄人物(hero)，另一位是敌对人物(autagonist)或敌人(enemy)。(毫无疑问，为了方便读者，应该说明笔者读过福勒编著的《现代英语用法辞典》中“主人公”一条目。)敌对人物可以是普通人，但是如果浪漫故事越接近神话，那么英雄人物就越富有神的特征，敌对人物也越具有魔怪式的神话特征。浪漫故事的基本形式是辨证的：一切都围绕着英雄与其敌人的冲突进行，而且读者的所有评价都与英雄联系在一起。因此，浪漫故事中的主人公与从上界降临的富有神话特征的弥赛亚或救世主十分相似，他的敌人则与下界的魔鬼一般无二。然而，冲突发生在我们这个世界，或者说根本上与我们这个世界有千丝万缕的联系，我们的世界位居中间，其主要特点是大自然的循环运动。因此，大自然循环中的诸对立面与英雄和敌人的对立相似。把敌人比作冬天、黑暗、混沌、贫瘠、衰老以及即将灭亡的生命；而英雄则与春天、黎明、秩序、富饶、青春以及朝气蓬勃的活力相联系。由于所有的循环现象可以联系在一起或视为一体，因此任何企图证明浪漫故事是否类似一个太阳神话，或者其主人公是否类似一个太阳神的努力，很可能都是浪费时间。倘若是在这样一个普遍范围内的故事，那么循环意象就可能存在，而且太阳意象通常在循环意象中是最突出的意象。假如浪漫故事中的一位主人公追寻中乔装返回，然后甩掉身上的褴褛衣着、穿着王子的华丽的红色大氅，那么我们说这个主题不是必然地来自太阳神话；我们有“移用”这个

文学手法。主人公的所作所为既可以与太阳在黎明时返回的神话联系起来，也可以不作这样的联系，全看我们意愿如何。如果我们像批评家一样阅读这个故事，眼睛瞄向结构原则，那么我们会把两者联系起来，这是因为太阳类比说明了为什么主人公的行为是一个符合传统常规、给人深刻印象的事件。假如我们阅读该故事只是为了取乐，我们就没有必要多费周折：也就是说，我们所做出的反应中的某种朦胧的"潜意识"的因素将会顾及到这种联系。

我们曾经根据主人公行动的能力来区别神话与浪漫故事：在名符其实的神话中主人公是神，在真正的浪漫故事中主人公是人。这一差别在神学上比在诗学上更为明显，但是神话和浪漫故事均属神话诗作（mythopoeic）这样一种文学的一般范畴。然而，把神性赋予神话的主要人物，易于更进一步地确定神话一个特征，即我们曾提到的占据一个中心的"权威"(canonical)地位。多数文化在对待某些故事时更带有敬重情绪，这是因为它们被认为是具有历史真实的，或者它们在概念意义上具有更重的分量。因此在我们的传统中，伊甸园里亚当和夏娃的故事在诗人的心目中占据着一个权威的地位，而无论他们是否相信其具有历史真实性。这种权威的神话具有非常深刻性的原因，不仅在于传统，而且在于神话中可能存在的更大程度的隐喻性同一关系(metaphorical identification)。在文学批评中，神话通常是浪漫故事移用活动的隐喻关键，因此《圣经》的追寻性神话的意义在于以后所发生的事，由于权威的神话中道德说教和删节修订的倾向，在传奇和民间传说中较少禁忌的领域常常包含同样高度集中的神话意义。

追寻性浪漫故事的基本形式，是前文在提到的圣乔治和帕修斯的故事中所表现的杀龙主题。一位老朽无用的国王所统治的土地受到一个海怪的骚扰，一个接一个年轻人被这个怪物吞食了，直到最后命运之轮转到了国王的女儿，在这关头男主人公出现了，他杀死了怪物，娶了公主，并继承王位。如同喜剧一样，浪漫故事具有一个由许多复杂的成分构成的简单模式。神话与仪式的类似说明，怪物就是土地贫瘠，土地贫瘠就是国王年老无力标志，而且国王像瓦格纳笔下的安福达斯一样有时身患不治之疾或身受致命之伤。国王的地位就像被冬天的野猪咬死的阿多尼斯所处的地位一样，而阿多尼斯的传说中的臀部伤口，在象征意义上同在解剖学上一样接近阉割。

《圣经》里也有一个海中怪兽名叫利维坦。这个海怪被描写为救世主的敌人，而且救世主注定要在"主日"杀死这个怪物。海牛怪兽是社会荒瘠的根源，因为它被视为埃及和巴比伦的化身，是迫害以色列的压迫者的化身，并且在《约伯记》中被描写为"臣服天下所有骄子的国王"。海怪似乎还与堕落的世界里自然物的荒瘠、与枯槁世界的争斗、贫穷和疾病——约伯被撒旦、亚当被伊甸园里的蛇扔进了这个世界——紧密联系在一起。在《约伯记》中，上帝向约伯显灵，其中主要包括对海怪的描述，还有对陆上同类、罪孽稍次一点的巨兽的描述。因此，这两个怪物显然代表撒旦所统治的堕落的自然秩序。（笔者试图就现行版本解释《约伯记》，假定有人能对现行版本负责，该版本发行自有其一定理由。对于这首长诗的最初样子及意义的猜测是毫无意义的，因为现行版本是唯一对我们的文学有影响的版本。）在《启示录》中，海中怪兽、撒旦、以及伊甸园中的蛇属

于同一类型。这种同一关系是基督教象征体系中刻意创造的杀龙隐喻的基础：其中，英雄是基督（在艺术中常表现为站立在俯卧在地的怪物身上），龙是撒旦，衰朽无力的国王是亚当，基督成为他的儿子，被拯救的新娘则是教会。

那么，倘若海中怪兽就是亚当堕落其中的罪恶、暴政和死亡的整个堕落的世界，那么亚当的子孙们自然是在这个怪兽的腹中出生、生存、死亡。救世主要杀死海兽来解救我们，他把我们释放了出来。在民间的杀龙故事中，我们注意到，龙的原来的牺牲者们经常在巨龙被杀死之后得以复活。这又说明，如果我们是在龙的腹内，而且英雄来救助我们，那么所暗示出来的意象就是英雄沿大兽张着的喉咙冲下去，像约拿（基督认为约拿是他自己的一个原型）一样，并且凯旋而归，身后跟随着被拯救的人。地狱的磨难这一象征亦复如此。地狱在插图中常常表现为"一条年老的鲨鱼的满口利齿的咽喉"——转引自一句当代的比喻话语。在怪物腹内旅行的非宗教性翻版，从卢奇安直到当代都有，甚至特洛伊木马最初也与这个主题有些联系。进入怪物腹内的黑暗弯曲的迷宫的意象，是一个常见的意象，也是经常出现于英雄追寻故事里的意象，其中著名的是提修斯的故事。关于提修斯的故事的移用程度较小的版本是，他率领一群雅典少男少女从克里特岛的迷宫中走出来，这些少男少女原先是送来给迷宫中的半人半牛的怪兽食用的。同样在许多太阳的神话中，英雄人物在太阳落山到太阳升起这段时间里穿越一个到处是怪兽的黑暗的冥界迷宫。这个主题可以成为一种虚构作品的结构原则，其成熟复杂程度则各有不同。我们希望在童话里发现这个结构原则。实际上，我们如果离开《汤姆·索

耶》“往后站”，我们会看到一个没有父母的少年与一个少女一起从一个迷宫洞穴里走出来，留下一个吸血蝙蝠式魔怪仍囚禁在里面。亨利·詹姆斯晚期最复杂最令人难捉摸的一部小说《往昔之幽思》，也采用同一个主题，像迷宫一样的冥界在这里成为过去的一段时间，男主人公正是在这里靠一位阿丽阿德尼[1]式的女主人公的献身才得以获救。如在许多民间故事中一样，这个故事里用了两兄弟被某种富有同情心的魔法联系在一起这一母题。

在《圣经·约伯》中，救世主式的人物摩西引导着他的人民走出埃及。埃及的法老被以西结[2]比作海中怪兽，而且，婴儿摩西被法老的女儿所救这一事实，使法老扮演了一个试图杀死主人公的残忍的父亲的角色，这也是奇迹剧中狂暴的希律王所扮演的角色。摩西和以色列人长途跋涉穿过迷宫般的沙漠，此后，自然法则的支配告一段落，而且约书亚成功地征服了希望乡。约书亚与基督耶稣同名。因此，当天使加百列告诉圣母玛丽亚为她的儿子取名耶稣时，所预示的意义是自然法则的时代结束了，而对希望乡的进攻将要开始。故而，《圣经》中有两个围绕同一轴心的追寻神话：从创世到神启的神话，以及出埃及到太平盛世的神话。在前者，亚当被逐出伊甸园，丧失了生命之河和生命之树，并在人类历史的迷宫中踯躅徘徊，一直他被救世主拯救而回到最初的状态。在后者，以色列被剥夺了继承

① 阿丽阿德尼（Ariadne）：希腊神话中的一位女神。提修斯在克里特岛进入迷宫，阿丽阿德尼给提修斯一团线，一端系于迷宫口，帮助他走出迷宫。——译注

② 以西结（Ezekiel）：《圣经》所记载的公元前六世纪时之希伯莱先知。——译注

权，并在埃及和巴比伦的迷宫中踯躅徘徊，一直到在希望之乡被拯救而回到最初的状态。因此，伊甸园与希望之乡在类型上是一体，如同埃及和巴比伦的暴政与自然法则的野蛮为一体一样。《复乐园》描写的是基督受到撒旦的引诱。大天使米迦勒在《失乐园》中告诉我们，撒旦对基督的引诱实际上是把杀龙神话的形式转让给了救世主。基督就是在自然法则支配下的以色列，他在荒漠中跋涉着，他的胜利同时是对希望之乡的征服，其代表就是他的同名人约书亚以及荒漠中伊甸园的复现。

出现的怪物通常是海中巨兽，在隐喻意义上说明怪物就是大海，而且以西结关于主将钩住这只海中巨兽并把它送上陆地的预言与《启示录》中关于未来将不会存在海洋的预言实为同一个预言。我们作为这只海兽的腹中的居民，在隐喻意义上同样身处海下。因此《福音》中使徒作为“人类的渔夫”往这个世界的海洋中抛下鱼网，捕鱼的意义也在于从海洋中得救。在《荒原》中所暗喻的关于亚当或者软弱无力的国王作为一个捕不着鱼的“渔夫国王”的意义亦复如此。该诗还与《暴风雨》中普罗斯珀罗从大海中拯救社会作了恰当的联系。在其他喜剧中——范围之广从《沙恭达罗》到《鲁登斯》——某种与戏剧行动或喜剧发现密切不可分的东西被从大海中捞了上来，而且有许多追寻的英雄人物——包括贝奥武甫在内——都是在水下建立了丰功伟业。坚持认为基督有能力控制大海的观点也属于同样的象征体系。正如海中巨兽作为堕落的世界容纳了被监禁于它的腹内的一切生命，它作为大海同样容纳着被监禁的给予生命的雨水，而雨水的到来标志着春天。那些吞食了世界上所有的水然后被哄骗或被强迫又吐出水来的怪物，是民间故事中常

见的东西。一个美索不达米亚的传说，与《创世纪》中创世的故事极为近似。在许多太阳神话中，太阳神被表现为在我们这个世界表面扬帆行驶的船上的神。

最后，如果海中巨兽是死亡，而且英雄人物必须进入死亡的腹内，那么英雄人物就必须死去；如果英雄的追寻得以完成，那么最后一幕就是循环意义上的再生以及辩证意义上的复活。在关于圣乔治的戏剧中，英雄人物在与龙搏斗时死去，而后被一位医生医治复活。这种象征可见于所有的关于垂死的神的神话中。因此，追寻神话不只是有三个而是有四个显著的方面。首先是"对抗"或者冲突自身；其次是"生死关头"或者死亡，常常是英雄和怪物全都死去；第三，英雄人物消失不见不知去向，这一主题经常以"肢解"或者粉身碎骨的形式出现，有时英雄人物的躯体被他的追随者分成几块，如圣餐的象征；有时英雄人物的躯体被分开分布在自然世界各地，如在俄耳甫斯中，尤其在俄赛里斯的故事中；第四方面是英雄人物的重视和认知，在这里，神圣的基督教也遵循隐喻的逻辑：那些在堕落的世界上曾食用他们的拯救者的被分开的躯体的人，将与其重新回归天堂的躯体融为一体。

我们现在讨论的四种叙述结构——喜剧、浪漫故事、悲剧和反讽——可以视为居中心位置、起着统一作用的神话的四个方面。"对抗"或者冲突是浪漫故事的基础，或者说是原型主题，而浪漫故事的要素是一连串奇妙的冒险。"生死关头"或者灾难，无论在胜利者还是在失败者，都是悲剧的原型主题。"肢解"或者缺乏英雄气概和有效行动，分崩离析以及注定失败，混沌和无秩序笼罩整个世界，是反讽和讽刺的原型主题。"承认"或者

对一个在胜利中围绕着略带神秘色彩的主人公和他的新娘冉冉升起的新生世界的认知，是喜剧的原型主题。

我们曾经谈到过作为社会的拯救者的救世主弥赛亚式的英雄人物，然而在世俗的追寻浪漫故事中，更为常见的却是其追寻有更为明显的动机和报酬，往往，巨龙守卫着一个藏有宝物的场所：对埋藏的珍宝探求从关于齐格弗里德[1]的作品到《诺斯特罗莫》[2]一直是浪漫故事的中心主题。珍宝意味着财富，而财富在神话诗作的浪漫故事中又意味着理想的财物、权力和智慧。在守护龙体内或背后的下层世界，常常居住着一个有预言能力的西比尔（Sybil），而且还是诸如沃登（Woden）不惜冒断肢之险而获得的神谕和秘密场所。断肢或者残废把肢解和仪式死亡两个主题结合在一起，常常是获得非凡的智慧或者力量的代价。如跛脚铁匠韦兰德或者赫菲斯托斯的形象以及雅各祝福的故事所示。在《一千零一夜》中，所谓的断肢原因的故事是应有尽有的。我们曾经说过，追寻的报酬往往是位新娘或者包括一位新娘。这位新娘的形象颇为含糊：她心理上与母亲的联系在俄狄浦斯幻想作品中比在喜剧中更牢固。她常常处于危险的、禁止的、或者禁忌的场所，就像布隆希尔德的火墙或者睡美人的刺墙。当然，她常常被人从另一位男人的拥抱中，一般是年岁较大的男人的不受欢迎的拥抱中解脱出来，或者从巨人、土匪或者其他篡位者手中解救出来。刷洗女主人公形象的污名在浪

① 齐格弗里德（Siegfried）德国传奇故事中的英雄人物。——译注
② 英国小说家康拉德（J. Conrad，1857—1924）的作品。——译注

漫故事中同在喜剧中一样突出，其范围从乔叟的《巴斯妇的故事》中“可恶的女士”伸延至《何西阿书》中被宽恕的妓女。《雅歌》中“黑皮肤但标致”的新娘也属于同样的情结。

追寻式浪漫故事既与仪式相同又与梦幻相似，而弗雷泽所审察的仪式和荣格所研探的梦幻显示了其形式上的明显类似，这是我们所希望的两种富有象征的结构类似于同一种事物。当追寻式浪漫故事被迻译为梦幻的术语时，它就成为对力比多或者满怀愿望的自我之满足的追求，因为愿望的满足将会把力比多从对现实的忧虑中解救出来，但它仍然会包含现实本身。追寻的对抗者往往是邪恶的人物、巨人、吃人的妖魔、女巫、魔术师等，这些人物明显地起源于父母，然而也有被救赎和被解放的父亲，例如在弗洛伊德和荣格的心理追寻中。当追寻式浪漫故事被迻译为仪式术语时，它就成为丰产对荒原的胜利。丰产意味着食物和饮料、面包和美酒、躯体和血液，以及男性和女性的结合。通过追寻所见闻或所获得的宝物，有时使仪式与心理联想结为一体，例如圣杯与基督教圣餐的象征密切联系在一起。圣杯与象征丰饶的羊角之类的神奇的食物容器有血统关系，而且它像其他的杯子及浅容器一样，具有女性的性器官的象征含义，它的男性的对应物据说是滴血的长矛。固体食物与液体饮料相伴成对，体现为《圣经·启示录》中可食之树与生命之水。

我们可以认为《仙后》的第一卷是英语文学中与《圣经》中追寻式浪漫故事的主题最接近的故事；它甚至比《天路历程》更接近，而《天路历程》与《仙后》的第一卷相似是因为它们两者都与《圣经》相似。若不参照《圣经》，任何试图对班扬和斯

宾塞进行比较，或者试图探求他们同世俗的浪漫故事的一般起源上有类同之处，都会或多或少地走弯路。在斯宾塞对英国保护者圣乔治的追寻的描写中，主人公代表英国的基督教，因此他的追寻是对基督的追寻的模仿。斯宾塞笔下的红十字骑士被乌娜夫人（她面戴黑色面纱）引导到她父母的王国，而这个王国正在受到一条恶龙的蹂躏。这条龙异常巨大，至少在寓言意义上是如此。据说，乌娜的父母本来统治着“整个世界”，一直到这条龙“践踏了一切土地并把他们赶出家园”。乌娜的父母就是亚当和夏娃；他们的王国就是伊甸园，或者堕落前的世界；龙就是海洋中的巨兽、伊甸园里的蛇、撒旦、《启示录》中的怪兽，它就是堕落的世界。如此看来，圣乔治的使命就是杀死巨龙，在荒原中建起伊甸园，并使英国恢复到伊甸园的状态，这是基督的使命的重复。一个理想的英格兰与伊甸乐园的联系——包括西方海洋中幸福美好的小岛的传说以及金苹果园的故事与伊甸园的故事之间的类似——贯穿于至少从格林的《憎人培根》到布莱克的长诗《耶路撒冷》的英国文学。圣乔治在或不在乌娜的陪伴下的游历，可以说就是搬运着盖着幔帐的约柜然而却准备膜拜一个金牛的以色列人在从埃及到希望乡之间的荒野中的游历的再版。

诚然，与巨龙的搏斗持续三天之久；在前两天的搏斗结束时，圣乔治都被击退，然后由生命之水和生命之树赋予力量。此两物代表着改革后的教会所接受的圣餐中的面包和酒；它们就是在《启示录》中要重新给人类的伊甸乐园里的两个具有特征的事物，而且它们同圣餐有更普遍的联系。圣乔治的徽章是白底陪衬的红十字，这正是传统的圣像画中所表现的基督得胜离

开在地狱里匍伏在地的巨龙返回天堂时所携带的旗帜的图案。红色和白色象征着升入天堂的躯体的两个主要方面——血和肉、酒和面包。在斯宾塞笔下，它们与教会的统治者中红白玫瑰两派的联合有历史的联系。在红色和白色象征中神圣方面和性方面之间联系，在炼金术中暗示出来。斯宾塞对于炼金术显然十分了解，而且在长生不老的炼金药的炼制过程中关键的一环就是红色国王与白色王后的结合。

浪漫故事中的性格刻画，是其一般的辩证结构的必然结果，这就是说，人物性格的细腻和复杂并不怎么受欢迎。人物不是站在追寻的一边就是站在敌对的一边。如果人物支持追寻，他们则被理想化为简单的勇敢和纯洁。倘若他们阻碍追寻，他们则被漫画化为简单的邪恶和怯懦的小人。因此，浪漫故事中每个典型人物都有其道德上的反对者与之对立，就像象棋中的黑白两方。在浪漫故事中，“白”方投身于追寻。它相当于喜剧中的反讽者群，虽然这一术语对于浪漫故事已不甚合宜，因为反讽在其中没占多少分量。浪漫故事中“年老的哲人”这一形象——荣格之语——与喜剧中仁慈的退位反讽者极为相似，例如普罗斯珀罗、梅林、或者斯宾塞的第二部追寻故事中的朝圣者，他常常是一位对他所注视着的行动施加影响的魔术师。《仙后》中的亚瑟尽管不是一位老人，但仍起着这一作用。亚瑟有一个与之对应的女性人物，以女巫一样机智多谋的母亲形象出现，常常像《彼尔·金特》里的索尔维希一样是一位未来的新娘，这位新娘耐心沉着地坐在闺房中等待着主人公完成他的游历后回到她的身边。这一形象常常是一位名门淑女，追寻正是为了她，

或者是在她的命令下进行的：在斯宾塞笔下她由仙后代表，在帕修斯的故事中她由雅典娜代表。这些是白方的国王和王后，纵然在实际上的象棋赛中他们的运动的权力是颠倒了过来的。使王后成为主人公的情妇除政治意义之外，还有一不利之处，这就是，她糟蹋了主人公与在其旅途中遇见的不幸的少女之间的乐趣，这些少女常常赤裸着身体、哀婉动人地被绑缚在岩石上或大树上，例如阿里奥斯托笔下的安德洛米达或安杰莉卡。因此，我们可以说富有责任心的女士和寻欢作乐的女人为相互对立的两极——我们业已谈到，在维多利亚时期浪漫故事中的浅色皮肤和黑色皮肤女主人公，可谓两者在近代的发展。摆脱这一现象的简单方法之一，是使前者成为后者的婆母；最常出现的是在敌对和嫉妒之后妥协和好的主题，例如阿普列乌斯笔下赛克和维纳斯的关系。不出现和好时，年老的女性人物就依然是邪恶的，即民间传说中心狠手辣的继母。

邪恶的魔术师和女巫——斯宾塞笔下的阿奇马格和杜埃萨——是黑暗方面的国王和王后。后者被荣格恰如其分地称为“可怕的母亲”，而且荣格把它与对乱伦的恐惧联系起来，与诸如墨杜萨之类似乎暗示着性变态的母夜叉联系起来。被赎救的人物，除了新娘之外，一般总是十分软弱的，以致不能形成鲜明的性格。有主人公忠诚的旅伴，或者有像影子一样不离左右的形象，也有诸如叛徒之类的对立面；女主人公的对立面是塞壬女妖或美貌的女巫；巨龙的对立面是浪漫故事中处于显要位置的友好的或者乐于助人的动物，其中以负载着主人公去追寻的马最为突出。我们在喜剧中所注意到的父子之间的冲突，亦发生于浪漫故事里；在《圣经》中，第二个亚当出来搭救第一

个亚当；在圣杯故事中，纯洁无邪的加拉哈德完成了他那不检点的父亲兰格洛特未完成的事业。

那些不受英雄和邪恶这一道德规范约束的人物，一般是自然的精灵，或者暗示了自然的精灵。他们一半代表居于中间的自然世界的道德中性，一半象征若隐若现、永不现真形、近则退去、离则跟随的神秘世界。在这一类女性人物中，有古典传奇中羞怯的仙女，有可以称为女儿形象的难以捉摸的半开化生物，而且还包括斯宾塞笔下的弗洛里梅尔、霍桑笔下的波尔、瓦格纳歌剧中的昆德利、哈德逊笔下的丽玛等。与她们相对应的男性人物，更为丰富多采些。吉卜林笔下的莫格里可谓具有野性的男孩子中最有名的一位；绿林中人出入于中世纪英国的树木中，表现为罗宾汉和高文历险中的骑士；以斯宾塞的萨蒂雷恩为代表的"野蛮人"是文艺复兴时期的宠儿；而头发蓬乱、呆头呆脑，但忠诚老实的巨人，则和蔼可亲地拖拖沓沓地走过几个世纪的浪漫故事之中。

这些人物或多或少是大自然的孩子，他们像鲁宾逊的星期五一样被召来为主人公服务，但仍保持着其出身的不可思议的色彩。他们作为主人公的仆人或朋友，体现了浪漫故事所常见的中心人物与自然界的神秘的密切关系。许多大自然的孩子是"超自然的"生物，这种自相矛盾在浪漫故事中并非像在逻辑上那样不合情理。助人为乐的仙女、感恩戴德的死人、足智多谋的仆从，皆富有主人公在危难时刻所需要的种种能力，他们都是民间故事中司空见惯的人物。他们是喜剧中诡计多端的奴隶——作者的"设计师"在浪漫故事中的集中表现。这一类型的人物在詹姆士·瑟伯的《十三座钟》里被称为"好家伙"

(Golux)，而且没有道理说这个词不能用来当作批评的术语[1]。

浪漫故事如喜剧一样，人物性格的刻画似乎有四个极相。主人公与敌对者的争斗，与喜剧中反讽者和名实不符者之间的冲突相对应。我们刚刚提到的浪漫故事中的自然界精灵，与喜剧中庆典活动中的小丑或主人一脉相承，这就是说，他们的作用是强化浪漫情调，或为浪漫情调提供一个中心焦点。浪漫故事中是否有一类人物与喜剧中"乡下人"即禁止欢宴者或乡巴佬相对应，还需要拭目以待。

这一类人物将把我们的注意力引向生活的现实方面。像身处危境而心惊胆战一样，现实生活的诸方面破坏浪漫情调的统一。斯宾塞的《仙后》中圣乔治和乌娜由一个侏儒陪伴着，他携带着一个装满"必需品"的袋子。他不是一个叛变者，因此他与另一位携带袋子者犹达斯·伊斯卡里奥特不是一路人，然而他"胆小怕事"，并且在遇到困难时总劝说主人退缩回去。携带着旅行必需品的侏儒，在浪漫故事的梦幻世界中代表着觉醒了的实际现实的萎缩和枯萎的形式：故事越逼真，这类形象就越重要，直至他像《唐·吉诃德》中桑丘·潘沙一样达到登峰造极的地步。在其他的浪漫故事中，我们看到傻瓜和弄臣，他们被允许表露自己的恐惧心理或对现实进行评头论足，而且他们为现实主义提供了一个集中的安全阀而不让它破坏浪漫故事的种种程式。在马洛礼笔下，迪纳丹爵士扮演着一个同样的角色，他既是一个侠义勇为的骑士，又是一位滑稽的弄臣：因而

---

[1] 瑟伯（Jame Thurber，1894—1961），美国现代幽默作家、漫画家。《十三座钟》（1950）是瑟伯为儿童创作的幻想小说，被评论界誉为"现代最成功的童话"之一。——译注

当他开起玩笑时，“国王和兰斯洛特就笑得前仰后合”，这暗示着极度的和歇斯底里的大笑在心理上的恰如其分的。

同喜剧一样，浪漫故事有六个可分离的相位（或类型），而且，随着浪漫故事从悲剧领域移到喜剧领域，前三个相位与悲剧的前三个相位相通，后三个相位与喜剧的后三个相位相应。喜剧的后三个相位我们业已从喜剧的角度讨论过。各个相位构成了浪漫故事中的主人公生活的周期性序列。

浪漫故事的第一相位，是主人公出身的神话，其形态已经在民间故事中进行了较为详细的研究。这一神话涉及一场洪水——一个周期的开始和结束的通常象征。婴儿主人公往往被放置在一只木舟或木柜里在大海上漂流，如在帕修斯的故事里；他从大海漂浮到陆地，如在《贝奥武甫》的开端；或者被人从河岸边的芦苇中和草丛中救起，如在摩西的故事里。但丁攀爬炼狱之山的旅行开始时，是一片有绿水、渡船和芦苇的景色，而在《炼狱》里有许多处都指出灵魂在这一阶段中是一个新生的婴儿。在陆地上，婴儿主人公或者被动物救起，或者被人从动物口中救出，而且有许多英雄人物都是在未成年时由动物在树林中抚养成长的。当歌德笔下的浮士德开始寻找他的海伦时，他首先在彭纳渥斯河上的芦苇中搜寻，然后了发现了一只半人半马的动物，在海伦还是个孩子时，这只动物曾把她驮到安全的地方去。

从心理学的角度看来，这一意象与子宫里的胚胎有关，未出生的世界常常被认为是液体的。从人类学的角度来看，它与埋藏在雪或沼泽的死世界中的新生命的种子有密切联系。巨龙的藏宝处与封闭在柜子里的这一神秘的婴儿的生命紧密相关。

财富的真正渊源是植物或人类丰产的潜力或新的生命这一事实，贯穿于从古代神话到罗斯金的《金色的河流的国王》的整个浪漫故事的历史，而且罗斯金在他经济学著作中对待财富的态度本质上是表现在对这一童话故事的评述里。《织工马南》中有同样的财富与婴儿生命联系，但却是以更合乎情理的伪装形式出现。从欧里庇得斯到狄更斯悠久的文学历史长河里关于神秘出身这一主题，我们在前面已经论述过了。

在《圣经》里，一个历史周期的结束和一个新的历史周期的开始，是由类似的象征物来标志的。首先，我们有宇宙性的洪水以及一只方舟，方舟漂浮在大水上，里面装着一切未来生命的潜能；然后我们有埃及军队被红海淹没以及以色列人获得了自由，他们抬着木舟穿越荒漠的故事，这一意象被但丁用作炼狱的象征的基础。《圣经·新约》是以一个躺在马槽里的婴儿开始的：传统的描述是，当时的外部世界陷入大雪之中，这表明了耶稣诞辰与同样的原型相位的联系。春天返回意象接踵而至：挪亚故事中的彩虹、摩西从岩石中引水出来、基督的洗礼，均表明周期从冬天的死亡之水向复活的生命之水的轮回。神助的大鸟、挪亚故事里的乌鸦和鸽子、在荒漠中喂养以利亚的乌鸦、在耶稣头上盘旋的鸽子，皆属于同样一种情结（complex）。

同样，常常有寻找孩子的情节，并个孩子必须藏在一个秘密的场所。主人公来源不明，他的真正父母往往隐而不述，这时出现了一位假父亲，他的出现是要置这个孩子于死地。帕修斯故事中的阿克利西厄斯、赫西俄德神话中试图吞食自己孩子的巨神、《圣经·旧约》中杀害孩童的法老，以及《新约》中的希律王，都扮演着这一角色。在后来的虚构作品中，假父亲的

形象演变为篡位的邪恶的叔父，这一角色在莎士比亚的剧作中曾出现多次。因此，母亲常常是嫉妒的牺牲品，她像帕修斯的母亲或《律师的故事》中康斯坦斯一样受到迫害和诬蔑。这一变体从心理学的角度看与叛逆的儿子和愤怒的父亲争夺对母亲的占有这一主题极为相似。受到诬陷的姑娘同其孩子一起被冷酷的父亲赶出家室——一般被驱逐到冰天雪地——这一主题，在维多利亚时期的情节剧中仍然激发着观众的同情和怜悯心。而同一时期关于被追逐的母亲这一主题在文学中的发展中亦属多见，《汤姆大叔的小屋》中伊丽萨跑过冰河，以及《亚当·彼德》和《远离尘嚣》的情节便都属于这一类。冒牌的母亲——身居高位的继母——同样常见，受她迫害的人通常当然是女性，而且由此产生的冲突在许多灰姑娘之类民谣和民间故事中得到描写。真正的父亲有时表现为一位睿智的老人或教师：普罗斯珀罗与费迪南的关系，以及名叫奇龙的半人半马动物与阿喀琉斯的关系就是这样。与真正母亲极为相似的人物是法老的女儿，她收养了摩西。在现实主义色彩较浓的故事里，残酷无情的父母是以心胸狭窄的公众的面目出现的，或以这种公众的口吻说话的。

第二相位把我们带到主人公天真烂漫的青少年时期，即我们所熟悉的亚当和夏娃在堕落之前住在伊甸园里的时期。在文学中，这种类型呈现一个田园般的和阿卡狄亚式的世界，通常为一片宜人的郁郁葱葱的景色，到处是林间绿地、荫蔽的山谷、潺潺的溪水、明亮的月光，以及其他与女性或母性有密切联系的意象。这个世界的先行色彩是绿色和金黄色——传统上逐渐消失的青春的颜色：我们会想到桑德堡的诗《在两个世界之

间》。它常常是一个魔幻的或尽如人意的世界，而且它倾向于集中表现一位年轻的主人公，这位主人公被一群青年人包围着，由于父母的存在尚未放出光彩。纯真的性爱的原型，与其说是普遍的婚姻，毋宁说是婚前"贞洁的"爱情；哥哥对妹妹的爱，或者两个男孩子彼此之间的爱等。因此，尽管在后边的各种类型常常要回忆起这个失去了的幸福时代或黄金时代，但是这种类型仍然往往有接近道德禁忌的意义，伊甸园的故事本身就是如此。约翰逊的《拉瑟拉斯》、爱伦·坡的《埃丽诺拉》，以及布莱克的《特尔书》把我们引到一个监狱式的乐园或未出生的世界，中心人物渴望着从这个世界逃出而来到下界。同样的身心不爽的感觉以及对进入行动的世界的渴望，出现在济慈的《安狄弥翁》之中，这部作品是英语文学中处于这一相位的最彻底的探索性的作品。

这一相位中性障碍的主题以许多形式呈现出来：伊甸园故事里的蛇重新出现在《绿色大厦》之中，而火的障碍把斯宾塞笔下的阿摩雷特与他的情人斯库达摩尔分开。在《炼狱》的结尾，灵魂又回到它的堕落前的孩提时代或失去的黄金时代，而且但丁从而发现自己到了伊甸园，他与年轻的姑娘玛特尔达被忘河所分开。把人们分隔开的河流又出现在威廉·莫里斯[①]的奇怪的小说《切断的洪水》中，在其中，从洪水上方飞过的箭成为性接触的象征。在《忽必烈汗》这首既与《失乐园》中的伊甸园故事又与《拉瑟拉斯》有密切联系的长诗里，"圣河"后边总是紧跟着一位歌唱的少女的遥遥幻象。麦尔维尔的《彼埃

① 莫里斯（W. Morris，1834—1896），英国诗人、作家。——译注

尔》以对这一类型的嘲仿开始：主人公仍然在其母亲的控制下，但他却称她为姐姐。我们可以在《仙后》的第六卷中发现这一世界的许多意象，尤其在特里斯特拉姆和帕斯托雷拉的故事中。

第三相位是我们一直在讨论的正常的追寻这一主题，对此不必再做进一步的解释。第四相位与喜剧的第四相位相对应，在这一相位中，较为幸福的社会或隐或显，贯穿于整个行动，而不是在最后某个时刻才浮现出来。在浪漫故事中，这一相位的中心主题是维护天真世界的完整统一，抵抗经验世界的侵入。因而它往往采取道德寓意的形式，例如在弥尔顿的《科玛斯》、班扬的《圣战》，以及许多道德剧里，其中包括《不屈不挠的寨主》。在《坎特伯雷故事集》中，唯一的冲突是反对争吵以保持一种节日的欢乐气氛，这种较为简单的结构由于某种原因似乎不太常见。

要保护的合并到一起的躯体，可以是个人也可以是社会，或两者皆是。《仙后》的第二卷关于节制的寓言就是其个人方面的表现，在第一次追寻完成之后，这一卷所处理的是一个更为艰巨的主题：要在这个世界上把英雄人物的天真境界巩固起来，当然这第二卷是第一卷自然而然的延续。古荣——象征自我节制的骑士——的主要对手是极乐闺阁的少女阿克拉西娅和曼蒙。她们代表着“美和金钱”，这两者本是有用的善物，却被外在的目标所扭曲。有节制的头脑自身就蕴含着善行，自制是其先决条件，因此它属于我们所谓的天真世界。放纵无度的头脑在经验世界的外在事物中寻找善行。自我节制与放纵无度都可以说是自然的，然而其中一个属于有秩序的自然，另一个属于堕落世界的自然。科玛斯对贞洁女子的引诱是基于这种自然之意义

上的模棱两可。浪漫故事的这一相位中的一个中心意象是被围攻的城堡，在斯宾塞笔下表现为阿尔玛宅邸，斯宾塞运用了一些关于人体机构的术语对它进行了描述。

这一相位的社会方面在《仙后》的第五卷——关于正义的传奇——中得以体现，在这里，权力是正义的先决条件，与自制是节制的先决条件相对应。这里，我们在伊希斯和欧萨伊里斯的幻象中遇见了被贞女驯服并控制的怪物的第四种类型的意象，这一意象插曲式地出现于第一卷，它与乌娜颇有联系，乌娜曾驯服耽于淫欲的森林之神和一只雄狮。其古典原型是雅典娜盾牌上的蛇发女怪头像。不可战胜的天真或贞洁这一主题，与文学中一系列同类的形象密切相关，包括《以赛亚书》中牵引着食肉猛兽的孩子和《配力克里斯》中妓院里的玛丽娜。这一主题再次出现于后来的虚构作品，在这些作品中，凶猛好战的男主人公就范于女主人公的脚下。对同样主题之反讽性嘲仿，形成阿里斯托芬的《吕西斯忒拉忒》的基础。

浪漫故事的第五相位与喜剧的第五相位相对应，而且与喜剧的第五相位一样，也是从上界对经验的一种反思的、田园诗般的观照，在其中，自然界的周期运动也居于显要位置。浪漫故事的第五相位涉及的是与第二相位相似的世界，不同在于其情调不是朝气蓬勃地准备行动，而是静默地从行动中退隐或回味行动的余波。同第二相位一样，这是一个性爱的世界，然而它所表现的经验是易于理解的，而不是神秘的。这是莫里斯大多数浪漫故事的世界，是霍桑的《欢乐谷的罗曼司》、《富兰克林故事集》中成熟的天真智慧，以及《仙后》第三卷大多数意象所表现的世界。在《仙后》以及后来莎士比亚的浪漫故事，尤

其《配力克里斯》，甚至《暴风雨》中，我们发现对人物进行道德分层的倾向。真正的情人们处于所谓性爱模仿的等级制度的顶端，从此以下，通过性欲和情欲的不同等级不降到堕落（斯宾塞笔下的阿根特和奥利芬特；《配力克里斯》中安条克和他的女儿）。对人物的这种安排，与这一类型所采取的对待社会的超脱而沉思冥想的观点正相吻合。

第六相位，或曰“幽思的”（pensieroso）类型，也是浪漫故事最后阶段，在喜剧中，这一相位展现喜剧性社会分崩离析为微小的单位或个体；在浪漫故事中，它标志着从主动的冒险到沉思冥想的冒险的活动的结束。这一相位的一个中心意象，就是叶芝所偏爱的，即生活的塔中的老人形象，专心致志于神秘研究或魔术研究的孤独的隐士。就一种更通俗的和社会的层面而言，这一类型还包括所谓的舒适的（cuddle）虚构作品：物质上涉及围在炉火周围的舒适的床或椅子，或者是写更一般的暖和惬意的地方的浪漫故事。这一类型的一个显著特征是引号内的故事，其开端背景是一小群志趣相投的人围坐在一起，其中一人开始讲述真正的故事。在《螺丝在拧紧》里，一大群聚会的人正在一座乡下宅邸里讲述鬼怪故事，后来，有一些人离去了，剩下一小伙更亲密的人讲述起关键性的故事。开始时遣散初次进入聚会的新人，是完全符合这一类型的精神和程式的。这一技巧的效果是使故事处于一种从容自如的和沉思冥想的气氛之中，这是一种使我们感到舒适愉快的东西，而下像悲剧那样使我们怏然不悦。

像《十日谈》那样的座谈会式的故事集亦归属于此类。莫里斯的《俗世天堂》可谓这同一类型的十足典型：在这里，一

些古希腊和北欧文化的真正的原型神话被赋予人的形象，成为一群老人，他们抛弃中世纪时期的这个世界，拒绝充当国王或神祇，而且他们现在在一片不灵验的梦幻土地上与其神话交互变换。在这里，孤独的老人，这群亲密无间的朋友的主题，和他们所叙述的故事是联系在一起的。故事中的日历安排也与自然界循环联系了起来。这一类型的另一种十分集中的处理，是弗吉尼亚·沃尔芙的《幕间》，在这一作品中，表现英国生活历史的一出戏在一群人面前表演出来。历史并不仅仅是构思为一个进程，而且还是一个轮回，观众就是这个轮回的结尾，并且正如作品的最后一页所言，同样也是轮回的开端。

从瓦格纳的歌剧《尼伯龙根指环》到科幻小说，我们都可以发现洪水原型的广泛运用。这一原型通常是以一种宇宙性灾难的形式呈现出来，它摧毁整个虚构的社会，仅仅一小部分人免遭不幸，这一部分人在某个避难场所开始新生。这一主题与试图将世界的其他部分拒之门外的那些悠闲自得的人之间的关系是再清楚不过了，而且这一原型两次把我们引向漂流在海上的神秘的新生婴儿这一意象。

诗歌象征体系中的一个重要细节还需我们探讨一下。未移用的神启式的世界与循环的自然世界在某一点上携手联合，而这个点之象征性地表现，就是我们要探讨的这一重要方面。我们称之为显灵点（point of epiphany）[1]其最常见的背景是山巅、海岛、楼塔、灯塔、梯子、台阶等等。民间故事和神话中关于

[1] 或译为“顿悟点”，本文中两种意义都有，视具体语境而定。——译注

天与地或太阳与地球最初是连接在一起的故事，我们已司空见惯。我们有用箭搭成的梯子、被调皮的小鸟啄成两段的绳子，如此等等。这类的故事往往被看作是《圣经》中关于人类堕落的故事的类似物，它们在"杰克豆茎"、"莴苣的头发"，甚至在印度以恶作剧知名的稀奇古怪的民间传说里残存下来。从一个世界到另一个世界的转移，可以由从太阳降下的金火来象征，如达那厄（Danae）的故事的神话基础，也可以由人类对金火的反应物——圣坛上点燃的火——来表示。爱伦·坡笔下的故事中的"金甲虫"（它提醒我们，古埃及人作护身符用的刻有金甲虫的宝石实际上是一种太阳的象征物），从穿过吊在树上的一个骷髅的眼窝的一条线的一端掉下来并落在一堆埋藏的宝物顶端：这里的原型与我们一直讨论的意象复合体有千丝万缕的联系，尤其与某些炼金术说法相通。

在《圣经》中，我们有雅各的梯子，而它在《失乐园》中与弥尔顿笔下的挂在天上且顶端有一孔的球形宇宙密切相关。《圣经》中有好几处在山巅上显灵的描绘，其中主显圣容（the transfiguration）尤为著称，而且毗斯迦山（Pisgah）上的景象——穿越荒漠（摩西曾在此看到远方的希望之乡）的道路的尽头——从类型学的角度看也与之密切相关。只要诗人接受托勒密的宇宙观，那么显灵点的自然场所就是最低级的天体月亮普照下的山巅。但丁笔下的炼狱是一座巨大的山峰，一条环山小路直通顶巅，这是伊甸乐园，而游历者随着向上攀爬渐渐获得他失去的天真并抛弃他的原罪。正是在这一意义上在《炼狱》的结尾篇章才达到奇异的神启式的顿悟。而且，置身于上方的神启式世界与下边的自然循回世界之间的感觉也同样存在，因为一切

植物的种子是从伊甸园降落并回到这个世界上的，人类生活由此得以延续下去。

《仙后》的第一卷中也有毗斯迦山景象，这就是圣乔治爬上沉思冥想的山巅并从远处看到天堂的城市。既然圣乔治所杀死的龙代表着堕落的世界，由此就存在着一个寓意的层面，在这个层面上龙成为他本人与远方的城市之间的空间距离。山巅与月亮之间的联系，在阿里奥斯托笔下类似的情节中最为明显。而斯宾塞对这一主题深入细致的处理，体现在其辉煌的玄学喜剧《无常诗章》之中，在其中，存在与变更、主神宙斯与“无常”女神、秩序与变化之间的冲突在月亮上得到解决。无常的证据包括自然的循回运动，但这一证据又反过来反对这位女神，它证明自己是自然界中秩序的原则，而不只是变化的原则。在这首长诗中，天体与神启世界的联系，并不是隐喻意义上的同一性，如它作为诗歌程式在但丁的《天堂》中那样，而只是类似：它们仍然处于自然界之中，并且只有到该诗的最后一节时，真正的神启世界方才出现。

各个层面之间的差别表明，显灵点可以有类似的形式。例如，它可以表现为爱情中两性交合的场所，当然这里没有神启式的景象可言，而只有达到自然经验的顶峰的感觉。显灵点的这一自然形式在斯宾塞笔下称为“阿多尼斯乐园”。它两次出现于济慈的《安狄弥翁》里，它还是雪莱的《伊斯兰的叛变》中的情人们最后进入的世界。“阿多尼斯乐园”像但丁笔下的伊甸园一样，是一个播种的场所，受轮回的自然秩序约束的一切事物在死亡时进入这个场所，而出生时又从这里萌发。像《无常诗章》一样，弥尔顿的早期诗歌也充溢着表现作为神圣秩序、漂

荡着天体音乐的自然界与作为堕落的、大部分混乱不堪的自然界之间差异的情调。前者在《科玛斯》中的象征是“阿多尼斯乐园”，从这里随从精灵下凡去看望那位贞洁女士。从现代意义上说，这一原型的中心意象——维纳斯瞩望阿多尼斯——是在神对世人之爱的环境中，爱神厄洛斯对圣母及圣子之精神之爱的类似物。

弥尔顿在斯《复乐园》中拣起了毗斯迦山上的景象这一主题。《复尔园》采用了圣经类型学的基本原则，表现基督所经历的生活事件是在重现以色列人的历史。以色列人来到埃及，约瑟夫战胜了埃及人，后来以色列人开始大逃亡以逃避埃及人对其无辜的大屠杀，在途中红海把他们与埃及人分隔开了，他们而后组织成十二个部落，在荒漠中游历了四十年，从西奈半岛接受了戒律，被盘据在旗竿上的铜蛇相救，穿越了约旦，最后“在异教徒称之为耶稣的约书亚领导下”进入希望之乡。耶稣在婴儿时期由约瑟夫领到埃及，幸免于埃及人对无辜的屠杀，而后得到洗礼并被认为是救世主，他在荒漠中游荡了四十天，聚集了十二个门徒，在山上讲道布经，最后在十字架上殉难以拯救人类，从而他以真正的约书亚的身份征服了希望之乡。在弥尔顿笔下，引诱与摩西在毗斯迦山所见的景象相对应，只是目光转向相反的方向。它标志着耶稣对戒律的顺从到了极点，这恰恰在他刚刚开始积极地采取拯救堕落的世界的行动之前，而且，一系列的引诱把这个世界、肉体和魔鬼筑成一个单一的形式——撒旦。这里，显灵点表现为寺庙的塔尖，撒旦从塔尖上跌落下来，而耶稣却稳坐其上。撒旦的跌落提醒我们，显灵点同样是命运之轮的顶端，也就是悲剧性主人公跌落点。对显灵

点的这种反讽意义的运用，出现在《圣经》中通天塔的故事里。

托勒密的宇宙最终消失得无踪无影了，然而显灵点却没有消失，而是在近代的文学中具有讽刺意味地反了过来，或者与对可信性的更大要求和睦相处。考虑到这一点，我们仍可以在易卜生的《当死者觉醒之时》[①]最后的山顶一幕里发现同一原型，也可以在弗吉尼娅·沃尔芙的《到灯塔去》的主要意象中发现同一个原型。在叶芝和艾略特的晚期诗歌中，显寻点（或顿悟点）成为一个重要的起着统一作用的意象。诸如《塔》和《旋转的楼梯》之类的标题对于叶芝来说都暗示着它的意蕴，而且《塔》和《驶向拜占庭》两诗中的月亮象征和神启示意象，均贯穿全诗始终，前后呼应。在艾略特，显灵点（或顿悟点）是《荒原》的火诫中所达到的烈火，它与由水象征的自然循环形成鲜明对比。此外，显灵点还是《空心人》中的“多叶玫瑰”。《灰色星期三》又把我们带回到炼狱的旋转台阶，而《小吉丁》使我们想起燃烧的玫瑰：诗中描绘了一个由圣灵降临节里的火舌所象征的下降运动，以及一个由赫耳枯勒斯的柴堆和“火衫”所象征的上升的运动。

① 又译《当我们死而复苏时》。——译注

秋天的叙述结构：悲剧

多亏了亚里斯多德，悲剧的理论比之于其他的三种叙述结构要完善得多。由于我们对悲剧的基础更为熟悉，所以可以简要述之。倘若没有悲剧，一切文学虚构作品都可以解释为感情的抒发，无论这种感情的愿望满足还是深恶痛绝，此说可谓不悖情理；悲剧性虚构作品保证了文学经验中的客观公正的特性。正是主要通过古希腊文化中的悲剧，关于人物性格需以真实自然为基础的意识得以进入文学领域。在浪漫故事中，人物仍然大多是梦幻中的人物；在讽刺性作品中，人物趋向于漫画化；在喜剧中，他们的行动被扭曲以便适应大团圆结局的需要。在完美的悲剧中，主要人物被从梦幻中解放出来，这一解放同时又是一种束缚，因为存在着自然秩序。无论一个悲剧中点缀了多少幽灵、凶兆、女巫或预言者，我们明白，悲剧主人公都不可能简单地用点亮一盏灯并唤来一位神怪来把自己救出困境。

像喜剧一样，在戏剧中，悲剧得到了最透彻、最便当的研究、然而悲剧又不局限于戏剧，也不局限于以灾难结尾的行动，通常被称为悲剧或与悲剧划归一起的戏剧，常常以平静结尾，如《辛柏林》，甚至以欢喜结束，如《阿尔克提斯》和拉辛的《爱

斯黛》，或者以一种模棱两可、不易界定的情调结尾，如在《菲罗科忒忒斯》。另一方面，当一种显然占主导的严肃情调形成悲剧结构的统一体的一部分时，集中表现情调并不能加强悲剧的效果；倘若如此，《泰特斯·安特洛尼克斯》可谓莎士比亚最有力的悲剧。悲剧效果的源泉，正如亚里斯多德所言，必须到悲剧的叙述结构或悲剧情节结构中去寻找。

所谓喜剧倾向于处理一个处于社会集团中的人物，而悲剧却更集中地表现一个单独人物的说法，在批评理论中已是老生常谈。我们在第一篇文章中已经叙述了典型的悲剧主人公介于神祗和"十足的人"之间某处的种种原因。这一点甚至对于濒临死亡的神祗也同样确切；普罗米修斯由于是神而不能死去，但他因为对"垂死的人"或"终有一死"的人的同情而备受磨难，而且甚至磨难本身也具有某种亚神性。与我们相比，悲剧主人公是十分伟大的，然而在主人公一面还存在着某些其他的因素，某些与观众对立的因素，因此他又很渺小。这里的其他因素可以是上帝、神祗、命运、事故、幸运、危机、环境，或其中任何两项或数项的结合物，但是，无论是什么，主人公都是我们与它之间的中间人。

悲剧主人公是处于命运之轮顶端的典型代表，即位于地面上人类社会与天堂中更美好的事物之间的中央。普罗米修斯、亚当和基督都是悬于天地之间，即自由的极乐世界与受束缚的自然世界之间。悲剧主人公处于人类境界的最高部位，因此他们似乎成了周围电能的必然的导体，大树比之于草丛更容易受到雷电的袭击。诚然，导体既可以是雷神的工具又可以是雷神的牺牲品：弥尔顿笔下的力士参孙摧毁了腓力斯人的庙宇，自己

也同归于尽；哈姆雷特在自己倒下的同时几乎消灭了丹麦王朝。尼采所谓的某种超越评价的山巅气氛紧紧地缠绕着悲剧主人公不放：尽管悲剧主人公像浮士德一样由于富有思想而被拖进地狱，但是他的思想并不比他的行动更符合我们的习惯。无论悲剧主人公具备什么样的雄辩才能以及和蔼可亲的性格，都有一个难以捉摸的限度始终隐藏其后。甚至有罪恶的主人公——铁木真、麦克白、克勒翁——也持有这一限度，而且我们明白，人们甘心忠诚地为了一个阴险的或残忍的人死去，而不愿意为一个性情温和的扶肩拍背之人牺牲。那些最能引诱别人献身的人，恰恰是那些最能以行为表明不需要别人为这献身的人。从哈姆雷特的温文有礼到埃杰克斯的暴躁残横，悲剧主人公都深深地陷入他们与我们只能通过他们才能看到的某种朦胧事物的神秘交流中，而这种朦胧的事物正是他们的力量和命运的源泉。悲剧主人公留下他的仆人来是为了他过他的“生活”，这句话曾使叶芝大惑不解，而且悲剧的中心在于主人公的孤立，而不在于恶棍的叛变，甚至当恶棍是主人公的一部分时——如通常那样——亦复如此。

至于那朦胧的事物，其名称千变万化，但它呈现自身的形式却相当稳定。无论是在古希腊的还是在基督教的环境中，或者在任何其他环境中，悲剧似乎都是朝着规律——存在和必然——的显示方向发展的。两次悲剧戏剧的巨大发展——五世纪在雅典和十七世纪在欧洲——分别伴随着爱奥尼亚文化和文艺复兴文化的崛起，这并非偶然。以这种世界观来看，自然被视为与人力无关的过程，而人类法律只是尽其所能模仿自然。人与自然规律的这一直接关系，始终处于显著的地位。古希腊悲

剧中所表现的命运比神祇更强大这一意识，的确表明神的存在根本上是为了认可自然秩序，而且，假如某个人甚至神具有否定规律的真正力量，那么他也极不可能运用他的力量来这样做。在基督教中，基督的人格与圣父那不可思议的戒律之间的关系也是如此。同样，莎士比亚笔下的悲剧过程是顺乎自然，这只是在悲剧仅仅发生的意义上，且不论悲剧的原因怎样、关系如何，或对悲剧作何解释。人物可以因为杀人取乐的神祇的观念分组，也可以根据安排我们的下场的神性归类。然而，悲剧的行动将不会容忍我们的疑问，这一事实常常转而归因于莎士比亚的人格。

就其最基本的形式而言，这种规律（dike）的景象是通过“复仇”(lex talionis)或报仇显现出来的。主人公激起敌对态度，或者继承一个敌对的境遇，而复仇者的归来构成灾难。复仇的悲剧是一个简单的悲剧结构，然而同其他简单的结构一样可以是一个非常牢固的结构，因此常常是悲剧中最重要的主题，甚至最为复杂的悲剧亦复如此。这里激起对方复仇的最初行动，构成一个对立的或者抗衡的运动，而这一运动的完成就是悲剧的结局。这种情况如此之多，我们几乎可以说悲剧的整个叙述结构是双向的，它与喜剧中三部式农神节运动构成鲜明的对照。

然而，我们注意到常常采用这样的手法：复仇来自另一个世界，通过神或幽灵或预言者来完成。这一手法把自然的概念和法则的概念扩展到显而易见的和可感觉到的事物的范围之外。但是它并不是对这些概念的超越，因为它仍然是自然法则，只不过是由悲剧行动表现出来罢了。这里，我们看到悲剧主人公在搅乱自然的平衡：自然是贯穿于可见的和不可见的两个王

国的秩序，平衡迟早会矫正自身。平衡的矫正就是古希腊人所谓的“报应”(nemesis)；报应的动因或工具可以是人的复仇、鬼的复仇、神的复仇、神的伸张正义、偶然事故、命运安排，或者事情发展的逻辑结果，然而最根本的还是报应发生了，而且不受人力的左右，不受所涉及的人的动机的道德性质的影响，正如《俄狄浦斯王》所示。在《奥瑞斯忒亚》(Oresteia) 中，情节线索把我们从一系列的复仇活动引入自然法则的一个最终视象，引入一个宇宙契约，其中包括道德规范，而且它得到神祇——以智慧女神的身份——的认可。在这里，报应同其配对物基督教摩西戒律一样不是被废除了，反而是得以实现：它从由复仇女神所代表的机械的或武断的意义上恢复的秩序发展到由雅典娜所解释的理性意义上的秩序。雅典娜的出现，并没有把《奥瑞斯忒亚》变成一个喜剧，而是使其悲剧的视象更为清晰。

常常用来解释悲剧的有两种归纳公式。两种都不是太完善的，但每一个又不能说不完善。由于它们相互矛盾，它们分别代表悲剧的两个极端或有限的观点。其中之一是这样的理论：一切悲剧皆表现外在的命运的无限威力。当然，绝大多数悲剧确实给我们留下自然力量的强大和人类努力的局限这样一个印象。但是，把悲剧归结为宿命是混淆了悲剧状态与悲剧过程：在悲剧中，命运一般仅仅在悲剧进程开始后才置身于主人公之外。古希腊语“必然”(ananke) 或“定规”(moira) 就其正常的或悲剧前的意义而言，是指生活的内在平衡状态。它只有在作为生活的状态受到骚扰后才表现为外在的或对抗的必然，正如正直是诚实之人的内在特性，而且是罪犯的外在对抗物一样。荷马使用了一个蕴意深邃的术语来描述悲剧理论：他使宙斯把伊

吉斯特斯说成是“在命运局限之外行动”。

把悲剧归纳为宿命论式的，并不能把悲剧与反讽区分开，而且我们常常谈到命运的反讽而很少谈到命运的悲剧，这也是富有意味的。反讽不需要例外的中心人物：一般说来，当反讽为其唯一目的时，主人公越平淡无奇，反讽色彩就越强烈。正是英雄主义的介入使得悲剧发出壮丽的令人振奋的特征。悲剧主人公通常具有非凡的、近乎神性品格，命运在其掌握之中，而且那原初的视象的光芒，从未从悲剧中彻底消失。悲剧需要浓墨铺垫，它需要最伟大的诗人笔下的最壮丽的辞藻。尽管灾难通常是悲剧的结局，但它被同样意义深远的原初的伟大——一个失去了的天堂——所弥补。

另一种悲剧理论把悲剧归纳为：导致悲剧过程展开的行动必须在起初是对道德规范的违反，无论这种道德规范是人的还是神的；简言之，即亚里斯多德所谓的“错误”(hamartia)或者说“缺陷”，它必定与罪恶或过失有本质上联系。的确，绝大多数悲剧主人公都是过分傲慢，即高傲、激昂、偏执或思想狂放不羁，正是这些导致了道德上可以理解的崩溃。正如喜剧中愉快结局的原因通常是由于奴隶或伪装卑微的女主人公的谦卑一样，这种傲慢通常是灾难的突出动因。在亚里斯多德看来，悲剧主人公的缺陷与他对“自择”(proairesis)，即对结局的自由选择的伦理观念有关，而且亚里斯多德确实倾向于认为悲剧在道德上，几乎也在物质上，是可以理解的。诚然，我们曾经说过，亚里斯多德悲剧观点的中心命题是“净化”(catharsis)，这一概念与他把悲剧归结为道德的看法不那么一致。怜悯和恐惧是道德感情，它们与悲剧情境有关，但并不依附于悲剧情境。莎士

比亚尤其喜爱在主人公的两边树起避雷针，以此来削弱怜悯和恐惧心理；我们曾提到奥赛罗的两边有伊阿果和苔斯德蒙娜，然而哈姆雷特两边却是克劳迪斯和奥菲丽娅，李尔两边是他的女儿们，甚至麦克白也被麦克白夫人和邓肯挟持左右。在所有这些悲剧中，都有一种深远的神秘感，在其间，道德上的可理解的过程仅是其一部分。主人公的行动给一架大机器上安装了一个制动阀，这架机器比他的一生甚至比他所处的社会还庞大。

一切认为悲剧在道德上是可以说明的理论，迟早会碰到这样的问题：难道悲剧中天真的受难者（这里的"天真"是在诗学的意义上讲的），例如伊菲革涅亚、考地利亚、柏拉图的《自辩》中的苏格拉底、《受难记》中的基督等，不是悲剧人物吗？试图为这些人物提供致命的道德缺陷不能令人信服。考地利亚拒绝奉承她父亲，表现出一种崇高的精神境界，或许可以说也是一种心愿的满足，而且她最后死去。席勒笔下的圣女贞德曾一度钟情于一个英国士兵，而贞德却被活活烧死，或者说，假如席勒决定不让事实做出牺牲以拯救他的道德理论的面子，那么贞德一定会被活活烧死。在这里，我们离悲剧越来越远了，而离神智不健全的劝善故事越来越近，诸如皮普欣夫人的孩子因为问了不便问的问题而被公牛抵死之类故事便属于此类劝善故事。总之，悲剧似乎要避免道德责任与专横命运之间的抗衡，正如它避免善与恶之间的抗衡一样。

弥尔顿在《失乐园》第三卷中表现上帝正据理以辩，说他创造了"尽管有自由去堕落，但是仍有能力站起来"的人。上帝知道亚当将会堕落，但并没有强迫他这样做，在这个基础上他否认负有法律责任。这种辩解是站不住脚的，因而弥尔顿是

在逃避反驳，他巧妙地把反驳的责任推诿给上帝。思想与行动不能完全分开：倘若上帝有先知能力，那么他在创造亚当时就已经知道他是在创造一个将会堕落的生物。尽管如此，这一段辩解仍是十分令人难以忘怀的，而且富有启示意义。原因是，《失乐园》并非仅仅是为了写出另一个悲剧，而是为了阐述弥尔顿所坚信的悲剧的原型神话。因此，这一段辩解可谓是存在的投影（existential projection）的又一实例：弥尔顿的上帝与亚当的关系的真正基础就是悲剧诗人与他的主人公的关系。悲剧诗人明白，他笔下的主人公将处于一个悲剧的环境中，但他竭尽全力以避免令人产生为适合自己的目的而布置这一悲剧环境的感觉。他，像上帝把亚当展示给天使一样，把他的主人公展示在我们面前。倘若主人公没有能力站起来，那么其模式就是纯粹的反讽的；倘若主人公没有堕落的自由，那么其模式就是纯粹浪漫的：只要故事是描述主人公的，它就是一个打败一切敌对者的不可战胜的英雄的故事。现在，大多数悲剧理论都拿一个伟大的悲剧作为准则：亚里斯多德的理论基本上是以《俄狄浦斯王》为根据，黑格尔的理论是以《安提戈涅》为基础。弥尔顿在亚当的故事里发现了人类悲剧的原型，所以他理所当然赞成整个犹太——基督教文化传统，而且或许从亚当故事中汲取的论据在文学批评中要更为幸运一些，与被迫承认亚当的存在是一个事实或仅仅承认是一个合法的虚构相比都幸运得多。乔叟笔下的僧人从卢息佛和亚当着手讲他的故事，他显然十分明白他在干些什么，我们仿效他的榜样也不失为上策。

那么，亚当是处于人类的英雄境况之中的：他置身命运之轮的顶端，神的天命几乎伸手可取。神的天命与他擦肩而过，这

在某种意义上对于一些人而言是道德责任，而对于另一些人而言则是命运的诡计。他所做的无非是用无限自由的命运换取了由交换的行为所引起的后果而被拖累的命运，正如对于一个蓄意跳下悬崖的人来说引力的规律决定了他以后短暂生命的命运。这种交换被弥尔顿表现为一个自由的行动或“自择”，即运用自由的手段以达到失去自由的目的。正像喜剧常常制定一套武断的法律，然后组织行动去打破它或逃避它一样，悲剧表现一个相反的主题：将相对自由的生命压制成为因果关系的过程，麦克白接受了篡位的逻辑时就是如此，哈姆雷特接受了复仇的逻辑时，以及李尔王接受了退位的逻辑时，也是这样。出现在悲剧情节末尾时的发现或“承认”并不只是主人公明白他以及他的周围所发生的一切——《俄狄浦斯王》尽管享有典型悲剧的盛名但仍然可以说是一个特殊的情况——而且还是他对为自己所创造的生活的决定形式之认识，其中隐含着与他所抛弃的未经创造的潜在生活的对比。弥尔顿描述魔鬼堕落的诗句：“这里与他们原来的所在是多么不同啊！”是取自维吉尔的诗句“这位名人如今是多么不同啊！”以及以赛亚的话“卢息佛，晨之子，你怎么从天堂堕落下来了”。在这里，弥尔顿把悲剧的古典原型与基督教原型溶为一体；因为撒旦同亚当一样拥有原初的荣耀。在弥尔顿笔下，在描写亚当身置命运之轮的顶端以及随后堕落入轮回世界中的景象的时候，又补充了这样的景象：基督站在寺庙塔尖的顶端，撒旦劝说他落下去，但他毫不动摇地矗立在上边。

亚当的堕落便进入他为自己创造的生活之中，这种生活也是我们所知的自然秩序。因此，亚当的悲剧像其他悲剧一样在

自然法则的表现中得到解决。他进入了这样一个世界，其中存在本身就是悲剧，而不是由有目的的或无意识的行动所更改的存在。仅仅是为了存在，就无疑扰乱了自然的平衡。每一位自然人都是一个黑格尔哲学的命题，并且暗示着一个反作用：每一个新生命的诞生都促使复仇的死神的回归。这一事实本身就是一个反讽，如今称之为"生之苦"（Angst），它在一种失落的意义上，在附带有原初的、更高级的命运时就变成了悲剧。那么，亚里斯多德所谓的悲剧的错误就是一种生存（being）的境况，而不是一个形成（becoming）的原因：弥尔顿之所以把他半信半疑的论证推诿给上帝，其原因就是他急于把上帝从预先决定的因果关系中清除出去。悲剧主人公的一边是自由的机会，另一边是不可避免地失去自由之结果，亚当所处境况的两边被弥尔顿分别表现为拉斐尔和米迦勒所讲的话。甚至对于天真的主人公或殉难者也会出现同样的境况：在耶稣受难的故事里，它出现于基督在客西马尼园的祈祷。悲剧似乎走向一个关键的时刻（Augenblick），从这里可以同时看到通向过去和未来的道路。然而看到的只是观众，也就是说，如果主人公处于傲慢自负的境况，他将看不到通向过去和未来的道路，因为在这种情况下，关键的时刻对于主人公来说只是茫然的时刻，即命运之轮开始其不可避免的朝下的循环运动。

对亚当的境况有一种看法，它在基督教传统里至少可以追溯到圣奥古斯丁。这种看法就是：时间是随着堕落开始的，即从自由堕落到自然的循环之中，同时也开始了我们所知道的时间运动。在其他的悲剧中，我们同样可以察觉一种报应关系深深地陷入时间运动之中的意味，无论时间的运动是作为人类事

态某一时代的失落，还是作为对时代脱节的认识，还是作为时间吞噬生命的意识，即当可能变为实际的时候的地狱之门的意识，或者是麦克白在极度恐惧时所谓时间的运动只是钟表一次接一次的嘀嗒响的感觉。在喜剧中，时间扮演着拯救的角色：它揭开并展示导致愉快结局的基本事物。莎士比亚的《冬天的故事》来源于格林的《潘多斯托》，后一剧作的副标题是《时光的胜利》，这句话可以很好地描述出莎士比亚笔下行动的本质，在这出莎剧中的时间是以合唱队的身份被介绍给观众的。然而在悲剧中，"发现"通常是对在时间里因果关系的必然性的认识，而且围绕着它的先兆和反讽的预示，是以循环运动中的回归的意识为基础的。

在反讽作品中，与悲剧中不同，时间之轮完全封闭着行动，而且毫无原初与相对来说是永恒的世界的联系的意味。在《圣经》中，亚当悲剧性堕落之后，紧接着是其历史的重复，即以色列堕落入埃及的桎梏，这一堕落可谓亚当堕落的反讽性实证。只要乔弗里对英国历史的说法被接受，那么特洛伊的陷落就是英国历史上相对应的事件，而且，正如特洛伊的陷落是以对一只苹果偶像崇拜式的误用起始的，甚至在英国的历史上也有富于象征意义的类似事件。莎士比亚最富反讽色彩的戏剧《特洛伊罗斯与克瑞西达》，借尤利西斯之口呈现出俗世智慧的声音。十分雄辩地解释了堕落世界中悲剧性反讽的观点中两个基本范畴：时间以及生存的等级链条。尼采笔下的查拉图斯特拉对时间的悲剧性观念的非凡处理——其中英雄对循环运动的回归的接受变为对同一事件的重复发生这一宇宙观的哭笑不得的接受——标志着反讽时代的兴起。

任何习惯于从原型的角度思考文学的人，将会在悲剧中发现对牺牲的模仿。悲剧是对正当的恐惧感（让人公必须堕落）和对失误的怜悯感（主人公的堕落太不应该）的自相矛盾的结合。牺牲的两个因素中也存在着同样的矛盾。其一是共享（communion），即在一个群体内分割一个英雄的或神的躯体，而这一群体从而与被分割的躯体构成一个统一体。其二是赎罪感（propitiation），即尽管共享了牺牲者的躯体，但该躯体事实上仍属于另一个更伟大的、潜在地蕴含着愤怒狂暴的力量之感觉。仪式与悲剧的类同比心理上的类同更为显著，因为是反讽而不是悲剧展现梦魇或焦虑不安的梦境。然而，文学批评家发现弗洛伊德对于喜剧理论最有启示意义，而荣格则对于浪漫故事的理论最有启示意义，与此相同，人们在探讨悲剧理论时自然而然地把目光抛向权力意志的心理现象，如阿德勒和尼采所论述的。这里我们发现一个“酒神狄俄倪索斯式的”攻击意志，它沉醉于自己的全知全能的梦境之中，冲击着外部世界不可摇撼的秩序这一“阿波罗式的”观念。悲剧主人公作为对仪式的模仿物，不是实实在在地被杀死或吃掉，然而在艺术中相应的事情仍然发生，这就是死亡把幸存者引向一个新的统一的观念。不可思议的悲剧主人公作为对梦幻的模仿物，像骄傲而缄默的天鹅一样，在死亡的关头变得能言善辩，而观众像《忽必烈汗》的诗人作者一样，使歌颂主人公的歌曲在其自身复活。随着主人公的堕落，他的伟大的精神一直勾划的那个更伟大的世界一刹那间变得隐约可见，然而，那个世界的神秘和遥远感却仍然存在。

如果我们说浪漫故事、悲剧、反讽和喜剧都是一个总的追

寻神话中的插曲这话是正确的，那么我们就可以看清为什么喜剧中可以包含潜在的悲剧因素。在神话中，主人公是一个神，因此他不会死去，而是死而复活。在喜剧的感情宣泄之后隐藏的仪式定式，是死后复生，即复活的主人公的显灵。在阿里斯托芬笔下，主人公常常经历一个仪式上的死点，他被当作一位已经复活了的神来对待，被当作一个新的宙斯而受到欢呼，或被赋予奥林匹亚胜利者的半神的荣耀。在新喜剧中，新型的人既是一个英雄又是一个社会群体。埃斯库罗斯的三部曲是喜剧性的森林之神的戏剧的前奏，据说同春天欢宴的节日有密切的关系。基督教也认为悲剧是神的喜剧这一赎罪和复活的大结构中的插曲。悲剧是喜剧的前奏曲的观念，似乎与基督教密不可分。圣马修受难时最后的双重合唱之恬静是难以达到的，倘若作曲者和听众没有体会到故事的言外之音的话。力士参孙的死也不会导致“一切激情过后，心灵悠然沉静”的境界，倘若参录不是复活的基督的一个原型，并在适当的时刻与凤凰密切相联的话。

这一实例是用神话解释隐藏在熟悉的文学事实之后的结构原则的方法。在这种情况下，使严肃的行动以欢乐作结局是极为容易的，然而，要使这一进程倒逆过来却是几乎不可能的。(当然，我们自然不喜欢愉快的情境以灾难为结局，然而如果诗人创作是以坚固的结构为基础的，那么我们的喜欢与不喜欢就无足轻重了。) 甚至能随心所欲的莎士比亚也从未如此做过。《李尔王》的行动似乎走向某种平静，但由于考地利亚的被杀而骤然扭向极度的痛苦，这一结局使得英国剧院近乎一百年中拒绝上演此剧。但是，莎士比亚的悲剧中没有一出能给我们以犯

了这种喜剧方向错误的印象：《罗密欧与朱丽叶》是暗示了这样一种结构的，但只是个暗示而已。因此，当悲剧包含有喜剧行动的时候，它只是以插曲的方式作为附属的对比或次要情节出现的。

悲剧的性格刻画，正好是喜剧的性格刻画的颠倒。报应的来源无论为何都是一个反讽者，而且可以以各种各样的人物形象出现，从愤怒的神祗到虚伪的歹徒应有尽有。在喜剧中，我们发现有三类主要的反讽者形象：一位仁慈的退隐以后又回来的人物，诡计多端的奴隶或恶人、以及男女主人公。隐退的反讽者在悲剧中的相对物就是制定悲剧行动的神，例如《埃阿斯纪》中的雅典娜或《希波吕托斯》中的阿芙罗狄忒；基督教中的典型是《失乐园》中的圣父。他也可以是一个鬼魂，例如哈姆雷特的父亲；或者根本不是一个人而仅仅是由其结果得知的无形的力量，例如死神在帖木耳死时无声无息地抓走了他。还有一种常见的现象如在复仇悲剧中那样，它是行动之前的一次事件，而悲剧只是行动的后果而已。

恶人或诡计多端的奴隶在悲剧中的相对物是占卜者或预言者，他预见了不可避免的结局，或者比主人公对结局预见的多，例如泰勒西阿斯。较近的例子是伊丽莎白时期戏剧中的不择手段的反派角色，他像喜剧中的专于恶事的坏人一样是戏剧行动的便当的催化剂，因为他是用心恶毒的，干坏事乃出自本性，无论干什么伤天害理的事都无需诱发。同喜剧中的专干坏事的坏人一样，他还是所谓的“设计者”，即作者意志的投射，只是结

局是悲剧性的。"我勾划了这幅夜景，"韦伯斯特[1]笔下的罗多维科说道："而且它是我的最优秀的作品。"伊阿果控制着奥赛罗的行动，几乎使他成为与浪漫故事中邪恶的国王或罪恶的魔术师相对应的人物。不择手段的反派人物与恶魔般的人物之间的联系，自然是十分密切的。他可以像墨菲斯托菲里斯[2]一样是一个名符其实的魔鬼。但是属于灾难的代理人的那种可怕感，也可以使他成为更接近祭献牺牲品的高级教士之类的人物。韦伯斯特笔下的人物博索拉就有这一特点。《李尔王》中的埃德蒙就是一个不择手段的反派人物，而且他又与埃德加构成鲜明的对照。埃德加使用了各种各样的伪装使得人们难以辨认其真面目，他扮演了从盲人到疯子等不同角色，常常在刺叭第三响是出现，并且像古代喜剧中的灾难一样来得恰逢其时，似乎成了一种新的类型——一种悲剧的"德行"，假如我可以通过类比杜撰该词的话——的实验品，成了在自然秩序中与浪漫故事中守护天使或类似的随从人物相对应的人物。

诚然，悲剧主人公通常属于"名实不符者"一类，即自我欺骗或是在由于傲慢而忘乎所以的意义上的骗子。他在许多悲剧中以半神的形象开始，至少在他自己的眼光中是如此，然后一种不可抗拒的辩证法则开始起作用，并且把神的矫饰与人的真实一分为二。"他们对我说我就是一切，"李尔说道，"谎话，我可不是万灵药！"悲剧通常披着至高无上的权力的外衣，但是

---

1 韦伯斯特（John Webster，1580—1625），英国悲剧作家，其代表作是《白魔》和《马尔菲公爵夫人》。——译注

2 墨菲斯托菲里斯（Mephistopheles）：德国传奇故事《浮士德》中的魔鬼。——译注

常常处于一种其统治取决于自己的能力的国王所处的模棱两可的位置。而不是像邓肯一样处于纯粹世袭的君主地位。后者是原初的视象或生来就有的权力的更直接的象征。主人公还像理查二世一样，甚至像阿伽门农一样，常常是一个可怜的牺牲品。悲剧中父母的形象，同在其他诸类型中的一样，具有同样的矛盾性。

我们发现，喜剧术语“小丑”(bomolochos)，或滑稽丑角，并不局限于闹剧，而是可以扩展开来涵盖那些基本上是娱乐人的喜剧人物，他们还有增强或集中喜剧情调的作用。在悲剧中其相应的对照人物是恳求者，这种人物常常是女性，她表现出一副十足的无能为力的样子。这样的人物的确哀婉，而且悲怆，尽管看起来比悲剧的情调更温和、更轻松，然而却更可怖。其基础是从一个群体中逐出一个人，因此它撞击我们所拥有的最深沉的恐惧心理——比对地狱中相对亲切友好的鬼怪更加恐惧的心理。在恳求者的形象身上，怜悯和恐惧被提高到可能出现的最高强度。恳求者无论如何终被弃绝这一可怕的结果，是古希腊悲剧的一个中心主题。恳求者的形象常常是受到死亡和强奸威胁的女性，或者儿童，例如《约翰王》中的王子亚瑟。莎士比亚笔下的奥菲丽娅的脆弱性格标明她与恳求者类型的联系。还有一种常见的现象是，恳求者置身于失去高贵的地位这一结构意义上悲剧的境况：这就是《失乐园》第十卷中亚当和夏娃的处境，就是特洛伊城陷落后特洛伊妇女们的处境，以及罗马农奴戏中的俄狄浦斯的处境等等。起着集中悲剧气氛作用的一个次要人物，在古希腊悲剧中是不时地传报不幸消息的信使。在喜剧的最后一幕里，当作者试图让笔下所有的人物同时

登台时，我们常常发现一个新人物的出场，他一般是一位信使，他带来喜剧发现过程中所失落的一环，例如《皆大欢喜》中雅克·德·博伊斯，或者《终成眷属》中温文尔雅的驯鹰师，这种人物代表上述悲剧信使在喜剧中的对应物。

最后，在喜剧中拒绝参加欢宴的人物，他在悲剧中的对应物是光明磊落的人。这一悲剧类型，可以是主人公的忠诚朋友，例如《哈姆雷特》中的霍拉旭，然而常见的是悲剧行动的坦率的评论者，例如《李尔王》中的肯特或者《安东尼与克莉奥佩屈拉》中的爱诺巴勃斯。这类人物处于拒绝的地位，或某种程度上的对抗的地位，其悲剧运动则朝向灾难。《失乐园》中的阿布迪尔在撒旦的悲剧故事里所扮演的角色就是如此。我们所熟悉的人物形象卡桑德拉和泰勒西阿斯把这一角色与占卜者的角色结合为一体。这类形象出现在没有合唱队的悲剧里时，常常称为合唱队式的角色，这一称呼表明他在悲剧中起着合唱队的一个基本的作用。在喜剧中有一个社会形成于主人公的周围。在悲剧中的合唱队无论多么诚实，他们通常代表的是社会，而主人公正逐渐孤立于这个社会之外。因此，合唱队所表达的是一种社会准则，它可以用来衡量主人公的傲慢。然而，合唱队在任何意义上也不是主人公良心的代言人，它也很少鼓励主人公发展其傲慢自负的性格或推动他走向灾难性的行动。可以说，合唱队或合唱队式的人物是悲剧中的喜剧胚芽，正如拒绝欢宴者、忧郁不欢的雅克或阿尔西斯特是喜剧中的悲剧萌芽一样。

在喜剧中，主人公性爱的和社会的关系，归集并统一于最后一幕之中；在悲剧中，爱情和社会结构通常是不可调和的冲突力量，这一冲突把爱情降为激情，把社会行为降为令人生畏

的强制性的责任。喜剧所涉及的主要是使家庭团聚完整，并使家庭适应整个社会；悲剧所涉及的主要是破坏家庭并使之与社会的其余部分相对立。就此我们有安提戈涅这一悲剧原型，古典法国戏剧中爱情与荣誉的冲突、席勒笔下的奈根与普弗里希特的冲突、雅各宾时期激情与权威的冲突，都是这一原型的道德化的简化形式。再者，正如喜剧中女主人公常常把行动拴在一起一样，显然悲剧行动中中心的女性形象常常把悲剧冲突推向极端。夏娃、海伦、葛特鲁德，以及《骑士的故事》中的爱米丽等，是俯拾皆是的例子，而《伊利亚特》中布里塞斯在结构上的作用亦复如此。喜剧澄清其人物之间的真正关系，并阻止男主人公与其妹妹或母亲结婚；悲剧表现俄狄浦斯式的灾难或齐格蒙德[1]式的乱伦。悲剧表现大量的种族骄傲和生而有之的权力等，然而它的一般倾向却是使一个统治者家庭或贵族家庭与社会的其余部分分离和孤立开来。

悲剧的诸相位从英雄式的移向反讽式的，前三个相位与浪漫故事的前三个相位相对应，后三个与反讽的后三个相位相对应。悲剧的第一个相位是这样的：其中中心人物被赋予最大可能的尊严，他与其他人物构成鲜明的对比，因此我们所见到的是一只壮鹿被群狼围攻的景象。尊严的源泉是勇敢与天真。这一类型的男女主人公通常是天真无邪的。此种类型与浪漫故事中主人公出身的神话相对应，这是一个偶尔合并为一个悲剧结

---

① 齐格蒙德（Siegmund）：条顿传说中国王弗尔桑格（Volsung）——奥丁神（Odin）的后裔——的最小的儿子，一说他与其妹乱伦生了儿子齐格弗里德（Siegfried）。——译注

构的主题，如拉辛的《阿达利》。由于很难把一个婴儿塑造成为一个丰富有趣的戏剧人物，这一类型的主要的和典型的形象是一个备受污辱的女人，常常是其孩子的合法性受到怀疑的母亲。基于格里希尔达[1]式形象的一系列的悲剧就是属于这一类，其范围之广包囊从塞内加的《湿大维娅》到哈代的苔丝等众多的悲剧，而且还包括《冬天的故事》中赫尔弥奥涅的悲剧。倘若我们拿《阿尔克提斯》作为悲剧来读，我们必须视之为这一类型的悲剧，在这里，阿尔克提斯受到死神的糟蹋，然后以复活来证实其忠诚清白。《辛柏林》也属于此类：在这个剧中，主人公出生这一主题是表现在舞台之外的，因为辛柏林在基督出生时期是英国的国王，而戏剧结束时无忧无虑的平静正隐隐约约地暗示了这一点。

一个更清晰的例子是英国文学中最伟大的悲剧之一《马尔菲的公爵夫人》。公爵夫人生活在一个病态的阴郁社会里，而她的生活丰富、天真无邪，她所有的“青春以及有几分姿色”却成为她受人白眼的原因。她还提醒我们，在殉难时天真无邪的本质特征之一是不情愿去死。当博索拉来谋杀她时，他竭尽全力说服她，让她知道死亡实在是一种解脱，让她多少能接受平静的死亡。这一举动是由强行控制住的怜悯的动机所驱使，而且大体上相当于耶稣受难故事中的蘸满醋的海绒。[2]公爵夫人背靠着墙说道：“我现在仍然是马尔菲的公爵夫人”，其中，“仍

---

1 格里希尔达（Griselda）：英国女小说家莫勒斯渥夫人的小说《布谷钟》里的女主人公。——译注

2 《新约·约翰福音》第十九章：耶稣被钉上十字架，伤痛不已，说“我渴了”，人们用海绒蘸满醋送到他口中。耶稣尝了醋，便低头死去。——译注

然”两字承担着“永远”两字的全部重量。我们了解到，甚至在她死后，她那无形无影的存在继续是剧中最关键的人物。《白魔》也是属于这一类型的以反讽性嘲仿方式处理的作品。

第二相位与浪漫故事中的主人公的青年时期对应，而且在某种方式上是没有经验的意义上的天真之悲剧，它通常涉及年轻人。它可以简单地是被切断的年轻生命的悲剧，如伊菲革涅亚和耶弗他的女儿、罗密欧与朱丽叶的故事，或在更为复杂的情况下理想和自命不凡之混合物把希波吕托斯引向灾难的故事。萧伯纳笔下的人物琼的单纯以及她缺乏世故经验，把她也置于同样的处境之中。然而对于我们，这一类型占主导地位的是绿色和金色世界的悲剧原型，即亚当和夏娃的天真之丧失——无论他们所必须承担的教义上的负载有多重，他们将永远戏剧性地停留在儿童第一次接触成人情境时的难堪处境里。在许多这一类悲剧中，中心人物都幸存了下来，从而行动是从调整到一种新的、更成熟的经验而宣告结束。“因此我获知服从是最好的，”亚当在与夏娃手拉手走出乐园到他们面对的世界时说道。当菲罗克忒斯——他的蛇伤使我们在一定程度上想亚当——从他的岛屿被叫走去参加特洛伊战争时，也出现了稍欠清晰但类似的悲剧解决方式。易卜生的《小艾奥夫》也是这一类型的悲剧，它具有同样连续的结尾，在这里，是年岁较长的人物通过一个孩子的死亡受到了教育。

第三相位与浪漫故事的处于中心地位的追寻主题相对应，在悲剧中，重点是表现主人公业绩的完成或成功。耶稣受难故事属于这一类型，主人公的原型为耶稣或者是与耶稣有联系的悲剧全是如此，例如《力士参孙》。在悲剧中的胜利这种自相矛

盾，可以由行动中的双重视角表现出来。参孙是腓力斯人节日欢庆中的丑角，同时还是以色列人眼中的悲剧英雄，然而悲剧是以胜利结束，而欢庆的节日则在灾难中告终。在耶稣受难故事中备受嘲弄的基督亦复如此。然而，正如第二种类型常常以预示进一步成熟结束一样，第三种类型常常是前边悲剧行动或英雄业绩的继续，而且发生在英雄生命结束之时。戏剧中最伟大的实例是《俄狄浦斯在科洛诺斯》，我们在这里发现了悲剧的一般双向形式，它受到先前的悲剧行动的限定，但不是以第二次灾难告终，而是在远远超越命运摆布的一种完全的平静中结束。在叙事文学作品中我们有贝奥武甫最后与恶龙战斗这样的例子，这是他追寻格伦德尔的续篇。莎士比亚的《亨利五世》，可以说是一部成功的浪漫的追寻故事被其隐含的前后关系化为悲剧：我们都知道国王亨利几乎是立刻死去的，而此后，六十年来，未爆发的灾难随之骚扰英格兰。倘若莎士比亚的观众中有人不知道这些，至少可以肯定地说是他自己无知，而不是莎士比亚的过错。

第四相位是主人公由于我们业已谈到的那种傲慢和缺陷而导致堕落。在这一类型中，我们跨过从天真到经验的边界线，这也是主人公走向堕落的方向。在第五相位中，反讽的因素增加了，英雄的成分减少了，而且人物看起来更遥远并且前景变得更小。《雅典的泰门》给我们的印象是比其他知名的悲剧更富于反讽色彩，而少些英雄本色。这并非简单地因为泰门是一个必须花钱去买权威的中产阶级主人公，而是因为泰门的自杀没有能充分地表现英雄的特征，而且这一感觉太强烈了。泰门被奇怪地从最后行动中孤立出去，而在最后行动中亚西拜阿德人与

雅典人根本未与他商量便结束了冲突，握手言好，这与其他大多数悲剧的结尾相去甚远；通常任何演员都不允许挤掉中心人物而突出自己所扮演的角色以吸引观众的注意力。

悲剧中反讽的视角，是以把人物放置于比观众的自由更低的状态中来获得的。对于一位基督徒观众，《旧约》或异教环境是这一意义上的反讽，因为它表现人物根据自然法则或犹太法律行事，而观众正是从这一法律和自然法则中被拯救出来，至少理论上是如此。《力士参孙》尽管在英国文学史上是独一无二的，但展现给我们是古典形式与希伯莱主题的完美结合，当时最伟大的悲剧作家拉辛在临终时所著的《阿达利》和《以斯帖记》也同样达到了这一地步。同样在乔叟的《特洛伊罗斯与克瑞西达》的尾声中，把一个宫廷爱情悲剧置于与"异教徒咒骂这一系旧的礼仪"的历史联系之中。杰弗里·蒙茅斯所著的英国历史中所记叙的事件，被假定是与《旧约》中的事件同时代发生的，而生活是在法律管束之下这一观念在《李尔王》中几乎处处有所表现。同一个结构原则可以说明为什么运用占星术、为什么运用如旋转的命运之轮或运气之轮之类的宿命机器。罗密欧与朱丽叶命运多舛，特洛伊罗斯失去了克瑞西达，这是因为木星和土星每隔五百年都在巨蟹宫会见新月，由此宣布需要一个牺牲者。第五相位的悲剧主要表现迷失方向和缺乏知识所导致的悲剧，与第二相位大体相似，只是悲剧的环境是成年人的经验世界。《俄狄浦斯王》属于这一类型，而且所有暗示宿命论的存在观的悲剧，以及像《约伯记》一样能引起形而上的或理论上的问题而不是社会的或道德的问题之悲剧，也属于这一类型。

然而,《俄狄浦斯王》已经移到悲剧的第六相位——一个震惊和恐惧的世界,在这里,主要的意象是“肢解”,即:同类相食、断肢截体、以及酷刑体罚。所谓震惊,是一种专对残酷或狂暴的情景的特殊心理反应。(由于感情用事或固执己见而引起的次等的或虚假的震惊,如批评界对《无名的裘德》或《尤利西斯》的态度,则不在文学批评的范畴之内,因为虚假的震惊是对文化的自足观念的装模作样的抵制。)任何悲剧都可以具有一个或多个震惊的场景,但是第六种类型的悲剧却把震惊当成全部,它所产生整个效果就是震惊。这一类型作为悲剧的辅助侧面比作为主要主题更为常见,因为无限制的恐惧和绝望所造成的格调是令人难堪的。《被缚的普罗米修斯》就是这一类型的悲剧,虽然它本来是三部曲,现存本把其一孤立起来,由此造成了这种悲剧幻觉。在这样的悲剧中,主人公痛苦难忍、备受屈辱,因而得不到英雄本色的特权,所以把他描写成恶棍式的主人公则更容易些,例如马洛笔下的犹太人巴拉巴斯,甚至浮士德也可以说属于这一类型。塞内加喜写这一类型的悲剧,并且给伊丽莎白时期悲剧遗留了一种对毛骨悚然事物的特殊兴趣,其效果往往同肢解有某种联系,如费迪南主动与马尔菲公爵夫人握手却递给她一只死人的手等等。《泰特斯·安特洛尼克斯》可谓塞内加式第六类型恐惧悲剧的实验品,其中大量运用断肢截体,并从第一幕开始就表现出对悲剧的牺牲象征的强烈兴趣。

在这一类型的末端,是魔怪显灵点。我们可以看到未移用的魔怪式景象:《地狱》中的景象。其主要象征物除监牢和疯人院之外,还有把人折磨致死的刑具、太阳落山时的十字架、它

是月亮中的楼塔的对应物。悲剧和反讽神话，运用了当众的惩罚和暴民的欢庆等魔怪仪式的成分。在轮下粉身碎骨，变成李尔的火轮；犬熊相斗的意象，是为表现格洛斯特和麦克白的；而对于普罗米修斯，暴露躯体之羞辱、被人观看之恐惧，是比肉体痛苦更大的痛苦。《有伤风化的景象》（“看看这个景象呀：把你的目光抛开吧”），是他悲痛之极的嚎叫。弥尔顿笔下的双目失明的参孙不能回头一顾，这是最大的磨难，它迫使参孙对大利拉狂呼道：假如她敢碰他一下，他将把她撕成碎片。这是所有的悲剧中最令人震撼的段落之一。

冬天的叙述结构：反讽与讽刺

我们现在开始讨论经验的神话定式，试图勾画非理想化的存在之漂浮不定的含混及复杂的形态。我们仅仅在这类文学的模仿或表现方面不可能找到这些定式，因为这一方面只是内容之一而不包括形式。作为结构，反讽神话的中心原则是以最佳方式去接近对浪漫故事的嘲仿：把浪漫故事的神话形式运用于更为现实的内容，而这类内容出乎预料地适合这些神话形式。唐吉诃德说道：在浪漫故事中从来没有什么人问过有谁来支付主人公的膳食住宿的费用的问题。

反讽与讽刺之间的区别主要在于：讽刺是激烈的反讽，其道德准则相对而言是明确的，而它假定用这些标准可以去衡量什么是古怪和荒诞。纯粹的猛烈抨击或当面斥责是讽刺，原因是它很少含有反讽；另一方面，当读者肯定不了作者的态度为何时，或读者自己的态度应该如何时，就是讽刺成分甚少的反讽了。菲尔丁的《大伟人江奈生·魏尔德传》可谓讽刺性的反讽：叙述者所做出的某些平板的道德评判（如第十二章里对巴格肖特的描述）与作品的妥帖合式（decorum）十分相称，然而若挪到《包法利夫人》中就会显得不太妥当。反讽既与完全的

现实主义内容相符，又与作者方面态度之含而不露相应。讽刺至少需要明显的奇想怪念，需要读者能看得出的荒谬的内容，以及隐含的道德标准，后者是对经验的激烈态度之根本。某些现象，例如疾病的残害，可以说是荒唐的，然而拿它们开玩笑就不是非常有效的讽刺。讽刺作家必须筛选他笔下的荒唐材料，而筛选的行为就是一种道德行为。

斯威夫特的《一个温和的建议》中的议论，有一种动人心魄的似乎可信性：叙述者娓娓道来，使人们相信他的话不仅合情合理，而且佛口佛心，但是任何一个神智正常的人的反应总离不开"几乎"一词；而且只要"几乎"存在，温和的建议就会显得既想入非非又不道德。斯威夫特在另一段落讨论爱尔兰的赤贫时，突然说道："可是我的心情太沉重，因而不能再继续这种反讽了"，这时他所讲的便是讽刺，而讽刺的内容真实得令人难以忍受，以致于不能再使那种想入非非和伪装的口吻继续下去，到这时它便停止了。因此，讽刺在结构上近似于喜剧的反讽：两种社会——一个是正常的而另一个是荒唐的——之间的喜剧性斗争，在道德伦理与想入非非的双重焦点中被反映出来。没有讽刺的反讽，是那种没有英雄的悲剧的残渣，它表现陷入困境的失败这一主题。

那么，有两种因素对于讽刺是很重要的，一是基于幻想或一种古怪感或荒唐感的机趣或幽默；二是一个攻击的对象。没有幽默的攻击，或者说纯粹的谴责是构成讽刺的一个界限。它是一个非常模糊的界限，因为斥责是文学艺术中最容易读的形式之一，正如颂词是最枯燥的形式之一一样。它是文学的一个确定的证据，证明我们喜欢听见人们诅咒，却不耐烦于听到别人

对之赞扬，而且几乎任何谴责，倘若是强烈有力的，都会受到读者的青睐，使他们满怀喜悦，开颜而笑。要攻击任何事物，作者和读者必须对其不受欢迎之处看法一致，这就是说，大量建立于民族恨、势利眼、偏执之见以及令人不满基础之上的讽刺的内容，很快便会过时。

然而，在文学中的攻击，决不会是纯粹的个人或者社会的愤恨的表现，无论其动机为何，因为表现愤恨——与敌意不同——的词汇十分有限。我们所有的寥寥无几的用语也是得之于动物世界，但是，骂某位男子为蠢猪或臭虫，骂一个女人为母狗，只能给人有限的一点满足，因为动物的大多数丑恶的特征是人们强加的。正如莎士比亚笔下的忒耳西忒斯说墨涅拉俄斯那样："像他这种家伙、智慧里掺了些奸恶，奸恶里拼了些智慧，还能够叫他变得比现在的样子更好些吗？变一头驴子，那也不算什么；他又是驴子又是牛。变一头牛，那也不算什么，他又是牛又是驴子。"为了有效的攻击，我们必须达到某种不牵涉个人的高度，为此攻击者必须具有一种道德准则，哪怕仅仅是暗含的。讽刺者通常走一条更高的道德道路。蒲伯声称，他"只有德行而她却交了一位朋友"，意思是说，当他回想起将他抛弃的夫人所穿的干净的内衣时，他才知道自己实际上是怎样一个人。

幽默，与攻击一样，是建立在程式基础之上的。幽默的世界是一个严格的风格化的世界，在这里，慷慨的苏格兰男子、唯命是从的妻子、可爱的岳母、以及镇定自若的教授是不允许存在的。一切幽默都要求这样的共识，即某些事物在传统程式上是可笑的，例如一幅丈夫抽打妻子的漫画将使读者苦恼，因为

它意味着要学会一种新的程式。纯粹的幻想的幽默，是讽刺的另一个界限，它属于浪漫故事，尽管它在此并不自在，因为幽默所关心的是自相矛盾的事物，而浪漫故事的程式却是理想化。多数幻想都被一种常常称为寓意的强有力的回头浪冲刷到讽刺中去，这可以描述为对观察矛盾事物的经验的隐藏的参照物。爱丽丝事故中的白色骑士可以说是纯粹的幻想的人物，他认为一个人应该得到任何东西，因此他给马腿绑上护踝来避免鲨鱼撕咬。但是当他继而蓄意嘲仿华滋华斯时，我们便嗅到讽刺的刺鼻的强烈气味，而当我们再看白色骑士一眼时，我们看到这是一个既与唐·吉诃德又与喜剧中的学究有密切关系的人物类型。

在这种密托斯（叙述结构）里，我们遇到了必须解决的两个术语的麻烦问题，当然如果读者已经比较熟悉我们所说的六个相位的顺序，那么我们便可以从这些相位着手，依次进行讨论，而不是从其中抽象出一个典型的形式来谈论，这样就简单得多了。前三个讽刺的类型，它们与喜剧的前三种类型或喜剧的反讽类型相对应。

第一相位与反讽喜剧的第一相位相对应，在其中并没有怪僻社会的移用现象。这类喜剧的荒诞感是像逆火一样出现的，或者说，在读者读完作品之后细加回味才产生的。一旦这种荒诞感侵袭我们，不毛的荒漠便从四面八方展开；尽管作品十分幽默，我们也会领略到一种梦魇般的和十分接近魔怪世界的感觉。甚至在非常轻松活泼的喜剧中，我们也会有这种感觉：倘若《傲慢与偏见》的主要主题是柯林斯和夏洛蒂·卢卡斯的婚姻生活，我们就会纳闷柯林斯还能保持滑稽有趣多久。因此，甚至

在基调非常轻松的讽刺中，例如蒲伯关于女人性格的道德论第二卷，在道德张力方面达到令人吃惊的高潮也是得体合式的。

这一相位的典型讽刺，可以称为对低级准则的嘲讽。它想当然地认为有一个到处是畸形、愚昧、不公和罪恶的世界，这个世界又是永恒的、不可移置的。讽刺的原则是，任何人想要在这个世界中保持平衡，就必须首先学会大睁双眼并且紧闭嘴巴。劝人遇事慎重的忠告，即规劝读者尽量去充当反讽者的角色，这自古埃及时代以来就一直在文学中占有一个十分显著的位置。所推荐的只是最时兴的传统生活方式：洞察自己以及他人的人性的能力，避免幻想以及强迫性行为，善于观察、等待时机而不是唐突冒进，等等。这就是智慧，几经实验千古不变的生活方式，它决不对社会惯例的逻辑质疑，而仅仅是遵循程序而行，这一程序也的确有利于一个人一天接一天地保持平衡。低级准则的反讽者，采取富有伸缩性的实用主义态度。他认为，社会如果有机会就会像布朗宁的诗歌中卡列班的塞特波斯那样见机行事，于是他也就照此办理。一切可疑的行为，只要符合惯例，他便深信不疑。而且，无论传统的行为被认为是好的还是坏的，它都是所有被讽刺的行为方式中最不容易被讽刺的，相反，拥有一套新的行为理论的人则是最容易被嘲弄的怪人，甚至圣人和预言家亦复如此。

因此，讽刺家可以用一位平淡无奇、普普通通、循规蹈矩的人作为社会中各种各样名实不符者的陪衬人物。这样一个人可以是作者自己，也可以是故事的叙述者，而且他与喜剧中坦诚无诈之人以及悲剧中直率的劝告者相对应。当这一人物与作者区分开时，他常常成为富有田园色彩的乡间人，表明他与喜

剧中“乡下人”这一角色有联系。有一种叫做民间幽默故事的美国讽刺作品，如比格罗·佩波斯、杜雷先生、阿蒂姆斯、沃德、威尔·罗杰斯等人的作品，都大量运用这一角色，而且这一体裁与可怜的理查德的历书和山姆·斯里克的文章劝人谨慎节制之类有密切联系，后一类作品在北美有所发展。其他例子也极易找到，既有我们预料到会有这样人物的作品，例如格拉贝的《庇护人》也属于劝人谨慎节制的体裁，也有我们没有预料到会有这样人物的作品，例如伊拉斯谟的《伊拉斯谟对话录》中食鱼者的对话。乔叟把自己表现为朝圣者中羞羞答答、坐怀不乱、又不引人注目的一员，十分有礼貌地赞同一个人说的话（“我说过他的观点很正确”），也没有向任何一位朝圣者显示他向读者所显示的那种敏锐的洞察力。我们发现他“自己”的第一篇故事没有超出劝人谨慎节制的传统时，并没有感到吃惊。

低标准的讽刺的最精细的形式，是中世纪所崇尚的百科全书型，它一般以七大罪恶的百科全书型结构的为基础，大有讲经布道的派头，这一形式甚至沿续到伊丽莎白时期托马斯·纳什的《一文不名的皮尔斯》和托马斯·洛奇的《穷人的才能》。伊拉斯谟的《愚人颂》属于这一传统，其中与相应的喜剧类型的联系以及由怪僻气质和激情所控制的上下颠倒的世界这一观点昭然若揭。低标准的手法一旦被布道者甚至思想家所采用，它就变成所暗示的更不容置疑的议论之一部分：倘若人们连最起码的常识也不懂，即俗话所说的“尚未入门”，那么将它们与任何其他较高级的标准相比较，都是毫无意义的。

这类讽刺中倘若轻快的格调占上风，我们就会发现一种从根本上接受社会惯例、强调在惯例允许范围内容忍和通变的态

度。与惯例准则极为接近的是可爱的怪人：毫无异议地接受行为规范并使之多样化的托比大叔或贝特西·特罗特伍德等。这类人物多有孩子的特征，而孩子的行为通常被认为是向公认的标准靠拢而不是背弃它。在以攻击为主要倾向的作品中，一个不引人注目的、谦逊的反讽者的标准与支配着社会的名实不符者或设置障碍的怪僻人物形成鲜明对比。这一情态的原型是杀死怪物这一浪漫故事主题的反讽性对应物。社会要想存在，必须有具有特权和对诸如教会、军队、职业集团以及政府这类形成组织的群体具有影响的代表人物，而这些群体都是由被他们所属的机构赋予更大的权力的个人所组成的。假如讽刺作者把一个牧师表现为一个傻瓜或伪君子，他作为一个讽刺者不是在攻击一个人，也不是攻击教会。前者没有文学的或假设的意义后者把他带到讽刺的范围之外。他是在攻击受到教会保护的一个罪人，这样的人是一个巨大的怪物：他是怪物，因为他不是他应该是的那样；他是巨大的，因为他受到他所占地位以及牧师特权的保护。倘若不是为了讽刺，僧衣也可以当成僧人。

弥尔顿说道："森林之神萨蹄尔（Satyr）正是出自悲剧的，所以应该不辱其门第，应该志远心高，于最伟大的人物中间率先在最显赫的罪恶上冒险。"除了词源的问题之外，这还需要一个重要的条件：一种滔天大罪并不需要一位惊天动地的人物来表现它。我们曾谈到过《炼金术士》中埃皮立尔·马蒙爵士宏大的梦幻：腐败的人类意志的整个秘密就在于此，然而在这里所讽刺的最根本的东西是梦幻者的彻底的无能为力。同样，我们只有严肃地把《大伟人江奈生·魏尔德传》的主人公看作对伟大品质的嘲仿，或对虚伪的社会准则的嘲仿时，才能抓住它

的真正意义。然而总的看来，有一条形容讽刺的原则可以接受，这就是，他们越伟大就越容易堕落。在低标准的讽刺作品中，名实不符者是一位歌利亚式的巨人，遇见了随身携带着猝不及防的恶毒石块的小巧的大卫，这个庞然大物就被一个冷静而敏锐的、几乎看不见的敌人刺瞎了双眼，他被激得狂怒不已，然而又安然地被杀死。这类场面贯穿于波吕斐摩斯和布伦德勒尔的故事，到更富有反讽色彩的意义含混的卓别林电影等诸多讽刺作品。约翰·德莱顿把他笔下的牺牲品转变为稀奇古怪的大肚子扁脑袋的恐龙，他似乎真的被奥格（Og）[1]那庞大的躯体以及诗人多伊格狂暴的活力所感动了。

低标准的反讽者形象是主人公的反讽代理人，当他离开讽刺时，我们可以清楚地看到，反讽叙述结构的中心主题之一是英雄行为的消失。这是所谓的“翁法勒”（Omphale）[2]原型在虚构性讽刺作品中占有主导地位的主要原因。这种原型——被女人控制或受女人虐待的男人——直在整个讽刺历史上占据重要位置，而且在当代有大众幽默和精致成熟的幽默作品里也大有市场。同样，当巨人或怪物离开讽刺时，我们可以看到，它只是社会的一种神话形式：众舌乱舞的九头蛇（fama）、斯宾塞笔下喧嚣狂叫的野兽，这些形象至今在作品中依然存在。而且，尽管满脑子新念头的古怪人是讽刺的醒目靶子，社会惯例仍然是主要的僵死的教条，而且低标准讽刺所诉诸的准则依然是由已

---

① 英国作家安斯沃思（W. H. Ainsworth）发表于1840年的小说《伦敦塔》中的三巨人之一。——译注

② 古希腊神话中吕底亚（Lydia）女王。她买赫耳枯勒斯（Hercules）为奴，使之为她完成若干项艰巨的任务并爱上了他，为其生下拉穆斯（Lamus）等孩子。——译注

经死去的古怪人们所发明的一套惯例。恪守惯例的人其力量并不在于惯例本身，而是在于他处理惯例那种常识性方式。因此，讽刺本身的逻辑驱使讽刺从对非惯例化讽刺的第一类型转向对惯例的根源和价值进行嘲讽的第二类型。

喜剧的第二相位的最简单形式是逃跑的喜剧，即主人公逃向一个更宜人的社会而对他自己原来所处的社会不加任何改变。它在讽刺作品中的对应物是流浪汉小说，即成功的流浪汉的故事。这个流浪汉从浑名为狐狸的雷纳尔德开始至今，一直使传统的社会显得愚蠢可笑，但并没有建立任何积极的社会准则。流浪汉小说，包括《唐·吉诃德》在内，调整为一种更为理智化的讽刺，这种讽刺的性质需要作进一步说明。

根据朱文纳尔[①]尽管陈旧却依然有用的公式，讽刺对人们所做的一切都踏上一只脚。另一方面，哲人贤士倡导某种生活的方法或方式。他们强调某些事物而非议另一些事物；他们所推荐的是从人类生活的数据库中精心筛选的事物；他们不断地用道德评判来衡量社会行为。他们的态度是教条主义的，而讽刺者的态度是实用主义的。因此，讽刺可以常常表现从经验中选取的准则与认为经验比任何信念更重要这一感觉之间的冲突。讽刺者以表现其徒然性来揭示人类行为的无限多样性，而不仅仅是讲他们应该如何如何，而且还试图把他们的作为的内在结构系统化或公式化。生活哲学从生活中抽象而出；而抽象意味着排除不合适的资料。讽刺者突出这些不合适的资料，而且有时变化其形式使之成为同样合情合理的理论，正像《埃瑞

---

① 朱文纳尔（Juvenal，60?—140?），罗马讽刺诗人。——译注

璜》对待犯罪和恶疾或斯威夫特揭露精神的机械性活动的方式一样。

讽刺的第二相位或唐·吉诃德式的类型的中心主题，是把观念、理论、概念和说教放到生活的对立面上去，而它们本来是要对生活作解释的。这一主题在卢奇安的对话录《众生的销售》中被清楚地表现出来，在其中，长长的一排奴隶哲学家携带着他们的论点论据和保证书在一位考虑与他们生活在一起的买者面前走过，以接受他的检阅。的确，他买下了几位，但不是作为大师或先生而是作为奴隶买下的。卢奇安对待古希腊哲学的这种态度，在以后的文学中曾多次重现，如伊拉斯谟和拉伯雷对待烦琐哲学家、斯威夫特和塞缪尔·勃特勒对待笛卡尔和皇家学会、伏尔泰对待莱布尼兹学派、彼科克对待浪漫主义者、十九世纪的塞缪尔·巴特勒对待达尔文学派、阿尔多斯·赫胥黎对待行为主义者的态度便都是如此。我们注意到，低标准讽刺常常变成一种仅仅反对唯理论的情绪，这种倾向在克莱布（参见《博学的孩子》），甚至在斯威夫特身上都有所表现。低标准讽刺对美国文化的影响，导致了对高雅的艺术家和象牙塔等的普遍的蔑视态度；把这类人看成所谓的诗性投射（poetic projection）谬见或者说把文学程式视为生活实事的一个典型。然而，恰当的反对唯理论的嘲讽，是建立在相对朴素的系统思想的基础之上，不应该局限于诸如怀疑主义者或愤世嫉俗者等这类现成的术语范围之内。

怀疑主义本身可以变为一种教条主义的态度，即怀疑明显的实事根据的喜剧性幽默。愤世嫉俗稍稍接近于讽刺的标准；麦

尼佩斯式讽刺的创立者麦尼佩斯[1]就是一位愤世嫉俗者，而愤世嫉俗者通常与智力型的忒耳西忒斯[2]之类角色有密切联系。在李雷的戏剧《亚历山大与坎巴斯帕》中出现了柏拉图、亚里斯多德和第欧根尼的形象，但前两人完全是令人厌烦的角色，而那位根本称不上哲学家而只不过是伊丽莎白时期的一个对政治现状不满的丑角的第欧根尼却异常地突出。然而，愤世嫉俗仍然可谓哲学，而且是可能促成佩雷格里诺斯（Peregrinus）的那种稀奇古怪的精神上的骄傲哲学。而卢奇安对佩雷格里诺斯做了入骨三分的分析。在《众生的销售中》中，愤世嫉俗者和怀疑主义者接着也被拍卖，而后者是最后被卖出的一个，他被拉了下去让人们驳斥他的怀疑主义，但他不是被论据而是被生活所驳倒。伊拉斯谟和伯顿称他们自己为小德谟克利特，即这位嘲笑人类的哲学家的追随者，但是卢奇安笔下的购买者认为德谟克利特同样过分地装腔作势。只要讽刺者有自己的"立场"，那么就有重实践轻理论、重经验轻形而上学的倾向。当卢奇安去请教他的老师麦尼佩斯时，麦尼佩斯告诉他，获取智慧的办法就是去做手边的事务，这一忠告再次出现于伏尔泰的《天真汉》中，又出现于《埃瑞璜》里给未出生者的教诲中。因此，迂腐的哲学像每一种讽刺的对象一样，结果成为浪漫主义的一种形式，或把过于简单化的理想强加于经验之上。

在这里讽刺的态度既不是富于哲理的，又不是是反哲学的，而是艺术的假设形式之表现。对于观念的讽刺，仅仅是维护自

---

1 麦尼佩斯（Menippus）：纪元前三世纪古希腊哲学家和讽刺学家。——译注

2 忒耳西忒斯（Thersites）：莎士比亚戏剧《特洛伊罗斯与克瑞西达》中的人物。——译注

己的创造性超脱（detachment）的艺术之特别类型。对于思维秩序的要求，产生了对知识体系的需求；其中一些体系吸引并改变了艺术家，但是因为同样伟大的诗人可能会同样有效地维护任何其他的体系，没有一个体系可以包容现存的一切艺术。因此倘若一位系统的伦理家被授予权力，他就可能会在艺术中建立等级制度，或像柏拉图对待荷马一样大肆苛评和删改。对于论理的体系的讽刺，尤其对于这类体系的社会作用的讽刺，是艺术防卫所有这类攻击的第一道防线。

在科学反对迷信的斗争中，讽刺者的所作所为最令人肯首。讽刺似乎起始于古希腊语的"讥刺"（silloi），即对迷信进行一种前科学的攻击。在英国文学中，乔叟和本·琼生用他们莫名其妙的话的交叉火力封锁炼金术士；纳什和斯威夫特把占星术士驱赶到早熟的坟墓里；布郎宁的《泥污环境》歼灭了招魂术士；而神秘主义者、数字卜命者、毕达哥拉斯信徒以及玫瑰十安会等乌合之众在《休提布拉斯》出现之后全都被打翻在地。讽刺平静地在《月球上的大象》中取笑合法的天文学家，在《格利佛游记》中取笑实验室、在《埃瑞洪》中取笑达尔文和马尔萨斯的宇宙论、在《勇敢的新世界》[1]中取笑条件的反射、在《一九八四年》[2]中取笑技术的效益，这些对于科学家来说简直可以说是邪恶的。查尔斯·福特可谓在本世纪内继承理性讽刺传统的仅有的几人之一，他嘲弄科学家全然抛弃迷信的行为，这就

[1] 英国作家赫胥黎（A. Huxley，1894－1963）发表于1932年的小说。——译注

[2] 英国作家奥威尔（G. Orwell，1903－1950）发表于1949年的小说。——译注。

使科学和迷信的关系全都颠倒了过来，这种理性的态度同所有的理性态度一样，仍然是拒绝观察一切实事根据的。

宗教亦复如此。讽刺者会同卢奇安一样认为，消灭迷信行为意味着消灭宗教，或者同伊拉斯谟一样认为，消灭迷信行为会使宗教恢复健康。然而，宙斯存在与否仍然是一个问题。认为宙斯恶毒而且愚蠢的人坚持认为宙斯变换了天气，这是一个实事，而且这个事实既被嘲弄者接受又被虔诚者承认。一位真正虔诚的人，将会把烧灼虚伪和迷信的讽刺作家当成真正宗教的同盟来着实地加以欢迎。然而一旦说起话来与一位诚实的人丝毫不差的伪君子浑身上下抹满了黑，诚实的人也会看起来比原来脏些。那些甚至与彭斯的《圣威利的祈祷》中的理论部分持相同观点的人，看起来他们自己也十分像圣威利。人们同样认为，尽管伊拉斯谟、拉伯雷、斯威夫特和伏尔泰对待形成制度的宗教的个人态度可能大相径庭，但是他们讽刺的效果却大致相同。对宗教的讽刺，包括从弥尔顿谈离婚的小册子到勃特勒的《众生之路》诸多作品中所反应的对英国清教中所谓圣洁生活方式的嘲仿；还包括尼采、叶芝、大·赫·劳伦斯等对基于把耶稣看成一种浪漫主义的理想主义者这一概念的基督教所持的反对态度。

《埃瑞洪》中的叙述者说道，埃瑞洪大多数臣民的真正宗教——无论他们说它为何——是接受低标准的传统习俗（即对女神伊特昂［Ydgrun］的崇拜），与此同时，仍然有一少部分“高级伊特昂信徒”，而这些人正是叙述者在埃瑞洪所发现的最优良的人民。这些人的态度使我们想起了蒙田：他们对于长期确立的而现在已经不能为害的惯例具有反讽者的价值观；他们对任

何人——包括他们自己在内——足以把社会改造为更好的结构的能力抱有反讽者式的不信任感。然而，他们与他们所生活于其中的惯例在理智上却保持距离，而且能够看清惯例的稳定的保守性以及反常和荒谬之处。

在第二相位的讽刺中“高级伊特昂主义”所产生的文学形式，我们可以称为“无邪形式”(ingenu form)，取自伏尔泰同样名称的对话录。在这里，社会的局外人，即美国的印第安人，是其低标准：他们没有自己的教条主义观念，但他们也不把任何使社会的荒谬特征看起来似乎合于逻辑的前提转嫁给那些对其习以为常的人。社会的局外人的确是田园式的人物，而且像牧歌这一与讽刺情趣相投的形式一样，他用一组简单纯朴的准则与社会的复杂的理性化进行比照。然而正如我们所见，讽刺作者所坚持的正是经验事实的复杂性，而他所怀疑的正是简单纯朴的准则。因此说“无邪”是一位局外人；他来自另一个世界，这个世界不是不可获得便是与令人不快的东西联系在一起。蒙田笔下同类相食的动物具有我们所没有的一切美德，倘若我们不介意为同类相食的动物的话。莫尔笔下的乌托邦是一个理想的社会状态，只是假如我们要进入这个社会就必须放弃基督教世界的观念。慧骃国国民过着比我们更为理性和更自然的生活，然而格列佛发现自己生来就是一个耶胡，而这种生活方式更接近于有智慧的动物智能，而不是接近人类的智能。每当“另一个世界”出现于讽刺中，那么它就是以我们这个世界的反讽相对物出现的，它是所公认的社会准则的反面。讽刺的这一形式，充分表现在卢奇安的《卡塔普卢斯》以及《卡隆》之中：向另一个世界的旅行，其中这一世界中的显要人物都在做适当

但不习惯的事情。这种讽刺形式融会成拉伯雷的讽刺作品以及中世纪的“死亡舞蹈”(danse macabre)。在后者，死亡的简单平等与生命的复杂不平等形成鲜明对比。

理智的讽刺，维护在艺术中创造性的超脱，但艺术同样倾向于搜寻出被社会普遍接受的观念并随之变成社会的固定状态。我们曾经讨论过浪漫故事中的理想化的艺术，它是特别适合于一个上升的阶级表现自己的形式，因此中世纪欧洲上升的中产阶级极自然地转向了模拟浪漫故事的作品。讽刺的其他形式，无论其目的是否在此，具有同样的作用。死亡舞蹈以及《卡塔普卢斯》正是我们在另一世界所憧憬的那种浪漫主义之反讽的对应物。在但丁笔下，对另一个世界的判断通常进一步确定这一世界的准则，而在天堂，几乎所有的座位都仅仅分配给长官。这种讽刺的文化效果，并不是诋毁浪漫文学，而是防止任何一套传统程式统治整个文学经验。第二相位的讽刺所显示的这样一种文学，它承担着一个特殊的使命，这就是分析并打破陈腐的观念、僵化的信条、迷信的恐怖、荒唐的理论、迂腐的教条、压抑的风尚，以及一切阻碍社会自由运动（当然未必是进步）的事物。这种讽刺就是所谓“归谬法”(reductio ad absurdum)的逻辑过程的完成，它的目的不是把人永远束缚在奴役状态，而是把人领到他能够逃离不正确的程序之处。

围绕着完善的形式美旋转的浪漫主义的固定状态——无论在艺术还是在其他现象中——同样是讽刺的逻辑靶子。讽刺(satire)一词据说来自satura，原义为“切碎”，而且一种嘲仿的形式似乎贯穿其整个传统。从早期的讽刺作品中散文和韵文的混合物到拉伯雷笔下突如其来的似电影般多变的场景（我们说

的是较古老的那种电影）应有尽有。《项狄传》和《唐·璜》清楚地表明讽刺的语辞不断自我嘲仿的倾向，从而免得使写作自身变为一种过于简单的程式或理想。在《唐·璜》中，我们在同一时刻读诗并观看着诗人紧张地写作：我们偷听到他的联想、他为韵律绞尽脑汁、他犹豫不决和弃绝计划、他组织决定他取舍情节的主题思想（例如，“她身材高大——我讨厌矮胖的女人”）、他意欲“严肃”还是决定运用幽默面具，等等。所有这一切，甚至还有更多的特征，均可见于《项狄传》。蓄意离题到处漫游，是讽刺的叙述技巧所特有的，这在《一个桶子的故事》中甚至达到用离题称赞离题的程度。精心安排的突降法或从悬念中突下的技巧也是讽刺的叙述所特有的，例如阿普列乌斯和拉伯雷笔下挖苦嘲弄预言者的结局，以及斯特恩滔滔不绝写了数百页仍不让他的主人公出场。相当多伟大的讽刺作品都是片断的、未完成的、或者匿名的。在反讽虚构作品中，许许多多使交流变得困难的手法，例如通过一个白痴的脑袋表现一个故事，都用于同一目的。弗吉尼娅·沃尔芙的《海浪》是人物并没有说出但由他们的行动和态度所说出的话所构成的。

分解这一技巧把我们引到讽刺的第三相位，即高标准讽刺。第二相位的讽刺可以巧妙地为实用主义申辩而反对教条主义。但是在这里，我们甚至必须与作为准则的普通常识打交道。因为常识也具有某种隐含的教条，尤为显著的是，感觉经验的资料是可信的而且是一贯的，我们与各种事物习惯上的联想构成了解释现在和预示未来的坚实基础。讽刺家倘若怀疑这些假说而没有看到眼前发生的一切，那么他将不能探究他的艺术形式的一切可能性。这就是为什么讽刺家常常用一种合乎逻辑的、自

身一贯的视角变换去观察日常生活。他突然会在望远镜下把社会展现为故作姿态、显达尊贵的侏儒，或在显微镜下把社会展现为十恶不赦、臭气熏天的巨人，或者他把笔下的主人公变为一头蠢驴并告诉我们人性在一头蠢驴的眼界下会是什么样子。这种幻想突破了习惯上的联想，把所感觉到的经验降为许多可能的范畴之一，并且造成了我们思维的无把握性的基础。爱默生说道，这种视角的变换提供了“一种低级的崇高”，但是实际上它们所提供的是一种艺术上远为重要的东西，一种高级的荒唐。而且，它们与作为嘲仿浪漫故事的讽刺之一般基础是一致的，故而常常被用来改编为浪漫主题：小人的仙境、巨人的故乡、着魔的动物世界、以及卢奇安的《历史》所嘲仿的幻境等等。

当我们从信念和理性的外围回到感觉的实实在在的现实中来时，讽刺也接踵而至。视角的轻微转变、感情色彩的轻微调节，都会使人世社会变成不堪忍受的恐怖世界。《格利佛游记》向我们展示了人就是浑身上下分泌毒液的啮齿动物、是吵闹不休、笨拙木讷的厚皮动物，人脑则是熊窝，人体则是污秽和残暴。然而斯威夫特只是任其讽刺的才华自行其是而已，而才华似乎实际上引导着每一位伟大的讽刺作家成为这个尘世所谓的猥亵人物。社会惯例意味着人们排着长队游行，而为维持这种惯例要求我们考虑到某些男子的尊严和某些女子的美丽，千万不要把他们同排泄、交媾以及诸如此类令人难堪的事情联系起来。上述种种令人难堪的事物经常叫人联想起会把我们贬入与死亡舞蹈中死亡民主相平行的一种肉体民主。斯威夫特与死亡舞蹈传统的关联表现在他对斯特拉尔德伯格一家的描写中，而

他的《给仆人的指示》以及他更不为人所知的诗歌，都没有脱离开中世纪用画描绘贪食和纵欲的传道士的传统。这样便如同其他任何讽刺作品一样，有一个道德寓意：吃喝玩乐固然很好但并不能把死亡的日期推迟一天。

在拉伯雷、佩特罗尼乌斯和阿普列乌斯笔下混乱不堪的喧嚣中，讽刺冲破阻力战胜了常识获得最后胜利。当我们读完他们关于放荡、梦幻、谵妄等以不可思议的逻辑构成的幻想之后，我们如梦初醒，但仍然不知道帕拉切尔苏斯所谓在谵妄中所见的事物像白昼的星星一样确实存在而却没法看见这一说法是否正确。卢修斯[1]成为独辟蹊径的人物，正如圣奥古斯丁不无愤慨地所言，无论他说谎话还是讲实话，他都躲躲闪闪使人们难以捕捉。拉伯雷向我们许下了最后的预言，却使我们的眼睛盯住一只空瓶子；乔伊斯笔下的韩富瑞·金普顿·伊尔威克[2]在好几页中一直奋力挣扎着要觉醒起来，但未能如愿，正像我们似乎就要抓住某种实在的东西时又被甩回到书的第一页一样。《萨蒂里卡》[3]就是从看起来像是某种已消失在大海中却依然醉醺醺的怪物般的大西洋种族的历史上撕下来的一页片断。

讽刺的第一相位，完全由能打败强大对手的形象所主导，但是在打破这一稳定不变的宇宙时，一个巨大的力量在讽刺本身培植起来。当腓力斯巨人随黎明之诸子出来参加战斗时，他自然而然地希望找到一位与他身材相当的人来会他，这个人比任

---

① 英国作家纳撒尼尔·李（Nathanial Lee，1649—1692）的诗剧《卢修斯·米尼厄斯·勃鲁托斯》中的主人公。——译注

② 《芬尼根守灵夜》中的人物。——译注

③ 古罗马贵族作家该尤斯·彼特隆纽斯（？—65）所写的一部流浪汉小说。——译注

何以色列人都要高出一头一肩。这样的一位泰坦将会完全凭语言的重量压倒他的对手，从而成为运用汹涌激烈的辱骂——即我们所谓的詈词——这一技巧的能手。在拉伯雷笔下的巨人形象、在《芬尼根的守灵夜》中以及在《格列佛游记》开始时我们所遇见的被缚者或者睡觉的巨人的形象，皆是奔放的创造力之表现，其中最典型、最明显的标志是语言的暴风雨、奔腾而出的分好类的词语、詈骂的字句和博学的专门用语，这一切远自《以赛亚书》第三章（对女性装饰的讽刺）始一直是第三类型的讽刺的特征，甚至是其唯一的特征。它在英国文学中的黄金时代是伯顿、纳什、马斯顿和厄克特，这些人可以说是拉伯雷的肆无忌惮的翻译者，而拉伯雷则杜撰了《忧郁丑陋考》、《庞多大事记与地狱舟子》、《艾克斯库结结巴巴论》、《罗马判决律法汇编丛考》等诸如此类的古怪书名，无愧为纳什所谓的“故弄玄虚的蛀书虫”。在现代英国文学中除乔伊斯之外别无他人不余遗力地发扬丰富有力的语言这一传统：从这一角度看，甚至卡莱尔也是伯顿和厄克特之后可悲的败落现象。在美国文化中，它由民间吹牛皮者的“大话”所代表，而在惠特曼和《白鲸》这样的书籍与此也多少有些文学联系。

在第四相位，我们已接近悲剧的反讽方面，而且讽刺开始退落。悲剧主人公的堕落——尤见于莎士比亚的悲剧——得以在感情上保持微妙的平衡，以致我们所注意的每个因素几乎都被夸大了。这些因素之一是哀婉动人，这里反讽已是最小限度的存在：一种文雅而高贵的悲怆感，常常由音乐暗示出来，标志着赫耳枯勒斯抛弃安东尼、《亨利八世》中被遗弃的王后凯特琳的梦、哈姆雷特的“汝斯须未受幸运之神的光顾”，以及奥赛

罗在阿勒颇的言辞。诚然，我们甚至可以在那里找出反讽的因素，例如艾略特先生在以上所列举的最后一例中所见，但是主要的感情力量还是放置在对立的一面。但是我们仍然知道，哈姆雷特在一次疯狂得糊涂的复仇中丧命，而且这次复仇夺去了八个人的生命而不仅是一个人；克莉奥帕特拉经过仔细认真地寻求不痛苦的死亡方式后庄严地过世；科里奥拉努斯[①]被其母亲弄得蒙头转向并且极为反感被人称为一个孩子。这类的悲剧性反讽与讽刺不同，在于它丝毫不想拿这些人物开玩笑，而只是清楚地表现出悲剧的“太人性”的方面，以区别于悲剧的英雄方面。李尔王试图通过他作为国王和父亲的地位获得英雄式尊严，但是却在他备受磨难的人性中发现了它：我们在《李尔王》中看到了所谓的“怪诞的喜剧”——悲剧情境之反讽性嘲仿——得到精微的发展。

讽刺的第四相位作为自身的反讽，是从经验的道德和现实视角自下而上看待悲剧。它强调主人公的人性，最小限度地表现悲剧中仪式的不可避免性，为灾难提供一套社会的和心理的解释，使人间的悲苦尽量看起来似乎是——用梭罗的话说——“表面的而且可避免的”。这是最真诚、最明确的现实主义的相位：它是广义上的托尔斯泰的类型，也是颇大程度上哈代和康拉德的类型。其中心主题之一是斯泰恩为康拉德笔下“浪漫的”吉姆爷所遇到的难题所提供的答案：“深深陷入毁灭中”。这句话尽管没有嘲弄吉姆，但仍然披露了吉姆本性中唐·吉诃德式的和浪漫的因素，并且从经验的角度对它进行批评。麦尔维

① 莎士比亚戏剧《科里奥拉努斯》中的主人公。——译注

尔的《彼埃尔》中论述钟表和精密计时器的一章所采用的态度与此不差累黍。

讽刺的第五相位是反讽，它与宿命的第五类型的悲剧相对应，其中着重强调自然的循环，即命运之轮平稳而且不间断地旋转。用我们的话说，这一类型只看到经验，而顿悟却闭而不开，其格言是布朗宁的“或许存在着天堂，那么一定会有地狱”。像其悲剧中相对应的类型一样，它轻道德说教，重普遍一般和形而上学；轻社会改良，重节制禁欲和逆来顺受。在《战争与和平》中和哈代的《列王》中，对拿破仑的处理可谓反讽的第四和第五类型的鲜明对比。古英语诗歌《德奥的抱怨》中的叠句：“Thaes ofereode；thisses swa maeg”（大体上可译为“其他人干完了事情；或许我也可以”)，表现了一种禁欲主义的态度，但不是坚持浪漫主义的尊严的那种不食人间烟火类型的禁欲主义，而是含有这样的意义：实际的和目前的情境更值得重视，它比理论性的解释远为重要。这种意义在讽刺的第二相位也同样可以见到。

第六相位表现在难以置信的枷锁束缚下的人生，其背景多是监狱、疯人院、搞私刑的暴民、行刑地等。它与纯粹的地狱之所以不同，主要在于人生经验中的受难是以死亡宣告结束的。在我们这个时代里，这一类型的主要形式是社会暴政的梦魇，《一九八四年》或许是我们最熟悉的。我们在道德败坏场景(visio malefica）的边缘常常发现用嘲仿宗教的象征，暗示某种撒旦或反基督崇拜的形式。卡夫卡的《在苦役营》，对原罪的嘲仿出自一位军官之口：“罪责是决不容置疑的。”在《一九八四年》的最后场景中，对宗教的嘲仿是蓄意安排的：例如当主人公受不

了折磨而请求给女主人公用刑时，就是对赎罪的嘲仿。在这个故事里作出了一个假说，这就是，统治阶级的施虐淫的欲望是如此强大，足以无休无止地持续下去，这正是人们为了接受地狱中正统的景象必须为魔鬼所做的假设。“电视屏幕”的手法给反讽带来了“有伤风化的景象”(derkou theama)这一悲剧主题，即经常在一双怀有敌意的或者冷嘲热讽的目光监视之下的羞辱感。

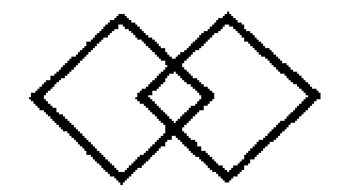
诚然，在这一类型中的人物形象是悲苦或疯狂的形象，常常是浪漫角色的嘲仿。因此，助人为善的仆人这一浪漫故事形象在《毛猿》和《人鼠之战》中被嘲仿；浪漫故事中慷慨捐赠的人物或者普罗斯珀罗式的人物，在《喧嚣与愤怒》中的班吉身上得以再现，这位白痴的脑子里装着整部小说的行动，但一点也不理解它。阴险的父母形象自然比比皆是，因为这个世界充斥着吃人的妖魔和女巫、波德莱尔笔下黑皮肤的女巨人和蒲伯笔下的单调的女神(她在很大程度上是对女神神性嘲仿："在汝下令毁灭之前，光明已经逝去")、头发蓬乱一副囚犯模样的塞壬、以及荡妇或龇牙咧嘴的邪恶女性(如佩特所言："比她屁股下的岩石还年老")等。

这又使人们回到魔怪世界的显灵点：到处是无休无止痛苦的黑暗塔楼和监狱，在荒漠中笼罩于可怕的黑夜中的城市，或者反讽意味更为深含的倾覆的楼阁(tour abolie)，即根本不存在的追寻目标。然而，在这一肮脏和愚昧的枯萎世界的另一面，即毫无同情、毫无希望的世界的另一面，讽刺再次萌动。在但丁笔下的地狱的底层，也就是我们这个圆形地球的中心，但丁看到撒旦直立于冰环中间，他小心翼翼地跟着维吉尔走过罪恶的

巨人的臀部和大腿，让自己顺着巨人的皮肤上的丛生的长毛滑下来。但了走过了中间部分后，发现自己不再是往下去而是向上行，在世界的另一面爬上来，从而又看到了星辰。由此看来，魔鬼不再是直立着，而是头朝下站立着，也就是说魔鬼被从天堂掷落到地球的另一面。悲剧和悲剧性反讽把我们带进一个逐渐变窄的地狱圈里，并以一种个人形式出现的一切罪恶的根源之类的景象而告终。悲剧到此为止，但倘若我们坚持探究反讽和讽刺的密托斯（叙述结构），那么我们将通过一个死亡中心，最终看到绅士般的黑暗王子头朝下倒立着。

第四篇

修辞批评：文类理论



引　论

此书采用了自柏拉图以来一直沿用于诗学中的一种图谱式的框架。这就是把"美的事物"（the good）分成了三个主要领域，其中艺术、美、情感及审美趣味领域居于中心位置，两个其它领域居于两侧：一个是社会活动和事件的领域，另一个是个人思想和观念的领域。从左边读到右边，这个三重结构把人的官能（faculty）分为意愿、感情和理智，把由这些官能所产生的精神产物分为历史、艺术、科学和哲学，还把基于这些官能所形成的责任和义务的观念划分为法律、美和真理。爱伦·坡把这个图表从右到左解释为纯智力（Pure Intellect），审美趣味（Taste）和道德感（Moral Sense）。"我把审美趣味置于中心位置，"坡说，"因为这正是它在心灵中所占据的位置"。除非有人能驳倒这个令人赞叹的极好的解释，否则我们仍将保留这一传统的结构。的确，我们已经暗示过，可能还会有另外一种方法来审视它，在其中，中间的领域不仅是三者之一，而是包括了它们全部的三合一。但迄今为止，前一个较为简单的概念绝未周详地述尽其对于我们的用途。

同样，我们已把诗的象征描述为介于事件和观念、事例和

训诫、仪式和梦幻之间的媒介物，最后用亚里斯多德所谓的依托斯（ethos）来表示它，即人的性格及其环境，它介于密托斯（mythos）和思想（dianoia）之间并由两者组成，而后两者则分别是对行为和思维的语辞摹仿。不过，这同一图表还有另一方面。社会活动和事件领域，时间和过程领域，与听觉有着一种特别紧密的联系。耳朵听闻并把它所听到的事情转化为实际的行为。个人的思想和观念领域与视觉有一种相应的紧密联系。几乎我们所有的关于思想的表达，自希腊字"思维"（theoria）起，都与各种视觉隐喻相联。进一步讲，艺术作为一个整体，似乎处于事件和观念的中心地位，而且就各种艺术来讲，文学似乎在一定程度上也处于中心位置。文学诉诸听觉，因此带有音乐的性质，但音乐是一种更集中的听觉的和时间上富于想象的艺术。文学诉诸心灵的眼睛，因此带有造型艺术的特色；但造型艺术，尤其是绘画，更多地集中在视觉和空间世界上。我们注意到亚里斯多德列举出了构成诗的六个成分，其中三个即密托斯（mythos）、依托斯（ethos）以及思想（dianoia）是我们一直在探讨的内容；其它三个成分是韵律（melos）、词藻（lexis）和场景（opsis），则涉及同一图表中的第二个方面。如果把文学看作一种语辞结构，则它表现把韵律和场景这两个成分结合起来的一种词藻，在这里韵律是一种类似于音乐的或与音乐有联系的东西；场景则与造型艺术有着同样的联系。词藻（lexis）这个词，当我们把它看作是一种由耳朵听到的叙述出来的连续的声音时，可译为辞令（diction）；当我们把它看成是构成一种在心理"视觉"行为中所理解的即时产生的意义定式时，可把它译为意象（imagery）。我们现在必须回过头来审视文学的这第二方

面或者修辞方面。它是使我们回到叙事和意义的“文字”(literal)层次的一个方面，即当埃兹拉·庞德(Ezra Pound)在淡及诗歌创作的三种特性 melopoeia(韵律)logopoeia(理念)和 phanopoeia(幻觉)时脑子里所意指的那种关系领域。音乐性和图画性这两个术语经常比喻性地用于文学批评中，我们将在后面探究它们作为批评术语到底有多少真实意义。

“修辞”(rhetoric)一词使我们想起了另一个三种事物的组合：即把以词为基础的学问分为语法、修辞和逻辑的三学科(trivium)的传统划分法。语法和逻辑已经成为特定学科的名称，它们仍然与所有语辞结构的叙述方面和意义方面在某种程度上分别保持着一种一般的联系。因为语法可以称为关于排列词语的艺术，所以在一定意义上——在文字意义上——语法和叙述是同一件事；由于逻辑可称为产生意义的艺术，故而在一定意义上，逻辑和意义是同一件事。这句话的第二部分更加传统，因此人们也就更为熟悉。而第一部分则在历史上尚缺乏证明，因为构成叙事的艺术(如“创新”“布局”及诸如此类)已经传统地形成了修辞的一个部分。不过，尽管有这样的历史状况，我们仍从叙述和语法的联系以及逻辑和意义的联系开始着手我们的讨论，这里语法主要地理解为句法或按正确的顺序把词进行排列(叙述)，逻辑则主要理解为把词按着一种重要的含有意义的定式进行安排。语法是一种语辞结构的语言方面；逻辑则是“意义”它在阐释中永远是常见的因素。

我们一直称之为论断性的、描述性的或真实性的写作，是倾向于或力图把语辞和逻辑直接地结合起来。一种立论除非其语辞正确，选词贴切，并在它们之间建立一种恰当的句法关系，

否则，它在逻辑上是不会正确的。一种语辞的叙述除非它具有连续的意义，否则它也不能向读者传达任何信息。因此，在论断性写作中，似乎没有地方来容纳任何像修辞这类的中性的术语。实际上，我们经常发现，哲学家、科学家、律师和理论家，以及历史学家和神学家，是经常以某种不信任的态度来看修辞的。

修辞从一开始就意味着两种事物：修饰性的话语和劝说性的话语。这两种事物从心理角度来讲似乎是相对立的，因为修饰的意图从根本上说是没有利害关系的，而劝说的意图实质上则正好相反。事实上，修饰性修辞与文学本身是不可分的，或者与我们称之为假设性语辞结构的东西是不可分的，这种结构为自身而存在。劝说性修辞则是应用文学，或是运用文学艺术来加强论争的力量。修饰性修辞静态地作用于其听众，引导他们去欣赏它自身的美和智趣；而劝说性修辞则试图动态地把他们推向行动之路，一个是表达感情；另一种操纵感情。不管我们对雄辩的终极文学地位有何种定见，但似乎无疑修饰性修辞就是诗歌的词藻或语辞肌质。亚里斯多德在《诗学》中谈到词藻时说道，把这个课题归之于修辞范畴更为贴切。由此，我们可以采用下列尝试性的假设：如果语法和逻辑的直接结合是非文学语辞结构的特点，那么则可以把文学描述为语法和逻辑的修辞组织。文学形式大部分特点，如押韵、头韵、韵律、对照平衡、运用事例，也都是修辞手段。

创作心理学不是我们要讨论的主题，但一个作家坐下来写作时没有任何创作意图，这种情况是非常罕见的。因此，在诗人的脑子里，某种控制和调整能力——柯勒律治称之为创造力

——是很早就确立了的，逐渐地把一切事情都同化于其中，最后自身显现为这部作品的具有包容性的形式。这种创造力显然不是一个单一体，而是一个由许多因素组成的复合体。主题是这样的因素之一，而使一些意象恰如其分而其他的则格格不入的那种基调统一，则是另一个因素。如果写出的东西是一首用固定的格律写成的诗，那么格律就是第三个因素；如果不是的话，一定存在着某种其它的使之成为整体的格律。前面我们也讲过，诗人想写作诗歌的意图一般地包括选择文类，即创作一种特定样式语辞结构的意图。因此，诗人在不断地决定着：某些事物是属于他的结构的，不管这些事物能否由他自己批评性地作出解释说明，而他在改写中会删去的那些则不属于他的结构，尽管这些东西本身在另一种场合或许是恰到好处的。但由于这个结构是复杂的，因此这些决定牵涉到许多诗歌因素，或牵涉到一系列的独创性。其中，主题和意象的选择在本书前一篇我们已经加以注意；而文类和使之成为整体的格律则是我们这里所要关注和讨论的。

我们在引言中抱怨过，文类理论是批评中尚未开发的一个科目。我们具有三个文类术语：戏剧、史诗和抒情诗，都来自古希腊人，但我们把后面两个词主要用来表示长和短（或较短）的诗作，成为一种行话或行业俚语。还没有一个行业术语来描述中等长度的诗。任何长诗都逐渐被称为史诗，特别是如果它被分为于几个章节的话，如勃朗宁的《环与书》。这首诗具有戏剧的结构，由妒忌的丈夫、耐心的妻子和侠义的情人构成三角，牵连到诸如谋杀案审判和死囚牢房等场景，并且是通过

角色的独白来表现一切的[1]。这是一部令人惊奇的旷世佳作，但只有当我们把它看作是一种戏剧文类的的实验时，我们才能充分地欣赏它，可以说它把戏剧从里到外整个翻了过来。同样，我们称雪莱的《西风颂》为抒情诗，或许因为它是一首抒情诗；如果我们犹豫不定地把《埃皮坡西迄迪恩》(Epipsychidion)[2]称为抒情诗，而且不知其所以然，我们可以永远把它称为一篇本质上是抒情的天才之作。它比《伊利亚特》稍短，且有一个结尾。

不过，戏剧、史诗和抒情诗这些词的起源使人想起，文类的中心原则是相当简单的，文学中的文类区别的基础似乎是表现的原则。词语可以在观众前面表演出来，可以在听众面前讲出来；或者它们可以歌唱出来，或者可以为读者写出来。我们在考察这些情况时无可奈何地注意到批评中没有一个词用来称呼作者的观众群中的个别成员，而且"audience"(观众)一词本身并未真正涉及全部文类，把一本书的读者描述成一位观众是有些不合逻辑的。在任何情况下文类批评的基础是修辞性的，也就是说，文类是由诗人和公众间所确立的条件决定的。

如果表演出来、说出来和写出来的言词之不同在印刷机时代是有意义的话，那么我们就必须探究一下表现的原理。一个人可以印制一首抒情诗或朗诵一部小说，但这些偶然的变化并不足以改变文类。尽管我们对莎士比亚戏剧的印刷文本付出了种种而且是应付的爱心，但它们基本上还是演出文稿，属于戏

[1] 勃朗宁(Robert Browning，1812—1889)，英国著名诗人《环与书》(1868——1869)是一首由一系列戏剧独白交织而成的长诗。——译注

[2] 《埃皮坡西迄迪恩》，是雪莱1812年所作的长诗，原标题为古希腊文，意为"来自我灵魂的灵魂。"——译注

剧文类。如果一位浪漫主义诗人给他的诗加上一种戏剧形式，他可能不会希望甚至也不情愿把它搬上舞台，他可能是完全从印刷和读者的方面去考虑的；他甚至还可能像许多浪漫主义诗人一样，认为舞台戏剧由于它对表达个人所产生的限制，是一种不纯的形式。但是这种诗歌仍被追溯到某种戏剧，不管这多么像空中楼阁。一部小说是写出来的，但当康拉德运用一位叙述者来帮他讲述故事时，这种书面语言的文类就被同化为口头语言文类。

我们把这样一部小说划分到哪个种类，这个问题与认识到有两种不同的表现原则存在于其中这个事实相比，相对来讲是不太重要的。说文类区别是存在于文学作品"理想化的"（我们不用"基本的"的这个术语）表现方式中，而不管实际是怎样的，这样说可能会认为简单了些。但是弥尔顿似乎并没有为他的《失乐园》设想一位理想的诵读者或读者；实际上，它好像满足于把它作为一本书中一首可供阅读的诗歌来处理的。当他运用乞灵的程式时，就把诗歌带进了口头语言的文类，此时程式的意义在于标明其作品从根本上说属于什么传统，它与之最接近的类似物是什么。从文类方面进行批评的目的，与其说是分类，倒不如说是要弄清楚这样一些传统和类同，从而引出一大批文学关系来。若不把它们放到一定的关联域中，就不可能注意到这些文学关系。

与口头语言和听众有关的文类是很难用英语来表述的，但古希腊文"诵诗"（taepe）部分地表明了这个意思，即指用来背诵的诗歌，这种文类不一定非得在程式上是规模巨大的史诗。此类"史诗"组织材料不必非得用韵律，因为散文故事和散文演

说也是重要的口语形式。韵律与散文之间的区别，很明显其本身不是一种文类区别，正像戏剧所示，虽然它们也有变成一种文类区别的倾向。在这篇文章中，我们运用“口传史诗”（epos）一词来描述那些表现的原则是口头说讲的作品，而仍把史诗（epic）一词按惯例用作《伊利亚特》《奥德赛》《伊尼德》和《失乐园》等作品的形式名称。这样，口传史诗包括了所有文学中用韵文或用散文写成的那些试图要保留背诵和听众这一传统的作品。

古希腊人提供了我们所要论及的四种文类中的三种名称，但他们并没有给我们提供一个通过一本书来向读者说话的文类的词，自然我们也还没有自己创造一个。与之最接近的词是“历史”，但这个词已经超出文学范围（虽然《汤姆·琼斯》也是历史），而拉丁字“scripture”（经文、圣典）一词在意义又太专了。因为我们必须有这样一个字，我们只好武断地选择“虚构作品”（fiction）来描述采用印刷页的文类。我知道在第一篇文章里把此词用在一个与此不同的关联域里，但与目前这种术语的混用现象妥协总要比由于引进太多的新术语而增加此书的难度显得好些。音乐中的键盘类比，可以说明“虚构作品”和其它为实用目的而存在的书籍的文类之间的区别。一本书，就像一个键盘，是一种把全部艺术结构置于一个人的表演控制之下的机械装置。但正如有可能把真正的钢琴音乐同歌剧中和交响乐中的钢琴配乐区分开来一样，我们可以把真正的“书本文学”与那些包括缩短了的可供背诵或表演的片断的文本区分开来。

一位讲话的诗人和倾听的听众之间的联系对荷马或乔叟来

说本来是实际的，然而很快就变得日益理论化了，随着这种变化，口传史诗不知不觉地转化成了虚构作品。有人会说，尽管不太认真地说，盲诗人这种传奇般的人物——弥尔顿对此的应用是如此的有效——表明，向一种无形的读者的转化很早就开始了。但只要同一素材为两种文类服务，文类间的区别马上就变得显而易见了。主要的区别尽管不单单是长短的问题，在于这样的事实，即口传史诗是插曲式的，而虚构作品是连续的。狄更斯的小说作为书本来说是虚构作品；作为连载读物刊登在一家供家庭阅读的杂志上，它们基本上仍是虚构作品，虽然与口传史诗更为接近。但当狄更斯开始给人们阅读自己的作品时，文类完全变为口传史诗；其侧重点随即放在一个看得见的听众面前的直接效果上。

在戏剧中，其故事里的假设的或内在的人物与观众直接见面，因此戏剧的一个特点是作者没有向观众露面。在注重场面壮观的戏剧中，像我们在许多电影中看到的那样，作者相对而言是很无关紧要的。戏剧，像音乐一样，对观众来讲是一种集体表演。音乐和戏剧最有可能在一个强烈意识到自身是一个社会的社会中繁荣发展，像伊丽莎白时代的英国便是这样。当一个社会变得个体化并富于竞争性时，如维多利亚时代的英国，音乐和戏剧相应地遭受损失，书面语言几乎垄断了文学。在口传史诗中，作者与观众直接相遇，故事中的假定人物被隐藏起来。当作者由一位叙事诗人或吟游诗人所代表时，他理论上还处在原位，因为后者是作为诗人而不是诗歌中的一个人物。在书面文学中，作者和他的人物则都不暴露给读者。

第四种可能的安排，即诗人的观众对诗人说来是隐蔽的，表

现在抒情诗中。通常没有一个单词来表示抒情诗的观众，需要的是类似于“合唱队”(chorus) 的东西，而合唱队并非意指共时存在或戏剧上的关联域。回到此书开始时所论及的米尔的警句，他认为抒情诗就是被偶然偷听到的话语。抒情诗人通常都假定与自己或与另外一个人讲话：一个自然界的精灵，诗神缪斯(注意与口传史诗的区别，在那里，缪斯则是通过诗人讲话的)，或一位私人朋友，一位恋人，一位神，一个拟人化的抽象物，或一个自然物体。正如乔伊斯的《一位青年艺术家的画像》中斯蒂芬·达德路斯所说的那样，抒情诗是诗人表达与他自己有关的意象：从修辞来讲，它之相对于口传史诗就如祈祷(prayer) 之相对于布道 (sermon) 一样。在抒情诗中，表现的原则是在宗教中称之为“我——汝的关系”的假定形式。可以说，诗人是背对着他的听众的，虽然他为他们讲话，虽然他们可能随着他重复他的一些话。

口传史诗和虚构作品构成了文学的中心领域，其两侧一边是戏剧，另一边是抒情诗。戏剧与仪式有着一种特别紧密的联系，而抒情诗则与梦幻或幻景相连，是个人与他自己在沟通，在此书开头部分我们说过，在文学中没有像面对面讲话(direct address) 这样的事情，但面对面讲话是自然的交流，文学可以像它摹仿自然界任何其它事情一样来摹仿它。在口传史诗中，诗人面对他的听众，我们看到一种对面对面讲话的摹仿。口传史诗和虚构作品首先以经文圣典和神话形式出现，然后是以传统故事形式，接着是以叙述和说教诗歌(包括史诗本身在内)，再接下去是演说性散文，然后才是以小说和其它书面形式出现的。若我们从历史角度来叙及这五种模式，那么虚构作品日益超过

口传史诗（epos）。随之，对面对面讲话的摹仿转变为论断性写作的摹仿。下面转而为真实的论断，直至以文献性或说教性散文所构成的一个极端，到这里已超出了文学的范围。

抒情诗是一种对声音和意象的内在的摹仿，与外在摹仿或外向表现声音和意象相对立，即与戏剧相向而立。两种形式都避免了对面对面讲话的摹仿。在一出剧中，人物之间互相谈话，其旁白和独白从理论上说是在与他们自己谈话。即使他们意识到有听众的话，他们也不是在为诗人讲话，除了在特殊情况下，像“旧喜剧”中通过人物而直接对观众讲话以表达剧中思想，或洛可可式（rococo）戏剧的开场白和收场白，在这些情况下，有一种从戏剧趋向口传史诗的真正的文类变化。在肖伯纳的作品中，喜剧性的人物直接与观众讲话，戏剧的中间部分转变为一篇独立的散文序言，这是一种从戏剧朝向虚构作品的转变。

在口传史诗中，某种比较规则的韵律有趋于占主导地位的倾向，甚至演说性的散文也显示出许多韵律的特征，不但在句法方面，而且在标点符号的用法方面也是如此。在虚构作品中，散文则趋于优势，因为只有散文有着适宜于书本连续形式的连续节奏。戏剧没有本身特有的支配性节奏，但它与早期模式的口传史诗和后期模式的虚构作品有紧密的关系。在抒情诗中，一种诗体的但不一定是韵律的节奏趋向于占主导地位。我们接着将依次探讨每一种文类，目的是发现其主要特征是什么；因为紧接着我们主要涉及词藻和语言成分，我们必须把我们的观察限制在一种特定的语言内，那就是英语。这意味着我们所说的许多东西仅仅适用于英语，但希望主要原理也可以适用于其它语言。

循环节奏：口传史诗

传统上把散文和韵文区分开来，按节奏跳动的规则韵律(metre)，倾向于成为口传史诗中或加长的演说形式中起组织作用的节奏。韵律是循环复沓的一个方面，用来表达循环复沓的两个词，节奏（rhythm）和定式（pattern）显示出循环复沓是所有艺术的结构性原则，不管其主要的效果中是时间方面的，还是空间方面的。除了韵律本身之外，音量（quantity）和重音(accent）是诗歌循环的因素，虽然音量不是现代英语中有规则循环的一个因素，除非是在诗人一边写作一边必须制订自己的规则的实验中。对重音和韵律的关系或许需要一种不同于通常所给予的解释的解释。

一行诗有四个重音似乎是英语语言结构中生来俱有的，它是早期诗歌中最常用的节奏，虽然在中世纪英语中其图式从头韵转变成为尾韵。它是在各个时期最流行的民谣节奏，也是多数儿歌的韵律。在民谣中，“八—六—八—六”四行诗是一个连续的四节拍诗行，在隔行的结尾有一个“休止”(停顿)。这个休止的规则，或者说出现在静止时的节拍，已经在古英语中确立下来了。抑扬格五音步提供了一个采用切分音（即省去中间

字母或音节）的节奏的场所，在其中，重音和节奏在某种程度上可以相互中和。如果我们“自然地”朗读许多抑扬格五音步诗歌，重读那些在口语英语中确应重读的词，那么，这古老的四重音诗行在它的韵律背景的映衬下十分明显地显示出来。因而：

To be, or not to be: That is the question.
whether tis nobler in tbe mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or take up arms against a sea of troubles…
Of man' s first disobedience, and the fruit
Of that forbidden tree, whose mortal taste
Brought death into the world and all our woe,
With loss of Eden, till one greater Man
Restore us, and regain the blissful seat…
(活下去还是不活：这是问题。
要做到高贵，究竟该忍气吞声
来容受狂暴的命运矢石交攻呢，
还是该挺身反抗无边的苦恼，……
人类第一次抗旨，那禁树上的
禁果，它的致命的品尝给人世带来了死亡，带来了我们的一切苦难，
失去了伊甸园，直到一个更伟大的人
来恢复我们，复得那幸福的存在。)

就像我们应期望的那样，在德莱顿（Dryden）和蒲伯终止诗节的英雄双行诗，五重音诗行占有更高的比率，但任何节奏破格，比如阴韵休止，可能恢复原来的节拍：

Forget their hatred, and consent to fear. (Waller)
（忘掉他们的仇恨，屈服于恐惧）（韦勒）

Nor hell a fury, like a woman scorn' d. (Congreve)
（地狱不是愤怒，就像一个妇女受到讥笑一样）（康格里夫）

A little learning is a dangerous thing. (Pope)
（一知半解是一件危险的事）（蒲伯）

任何韵律不确定或过渡的掉尾句将会显示出四重音诗行的内在强度。从乔叟死后，从中古英语转变为近代英语以后，我们发现我们自己处在利德盖特（Lydgate）[1]的奇异的韵律世界里，在这个世界里，我们很强烈地想把那位吟游诗人在《以死亡为主题的舞蹈》(Danse Macabre)中对死神所说的话用于利德盖特本人身上：

This newe daunce/is to me so straunge
Wonder dyverse/and passyngli contrarie

① 约翰·利德盖特（1370? - 1452），英国诗人、作家、翻译家。　译注

The dredful fotynge/doth so ofte chaunge

And the mesures/so ofte sithes varie.

（这新舞蹈/对我来说是如此陌生.

多种多样的奇观/表面上相反

可怕的脚步声/是如此经常地变化

这舞蹈的节拍/如此经常地不同。）

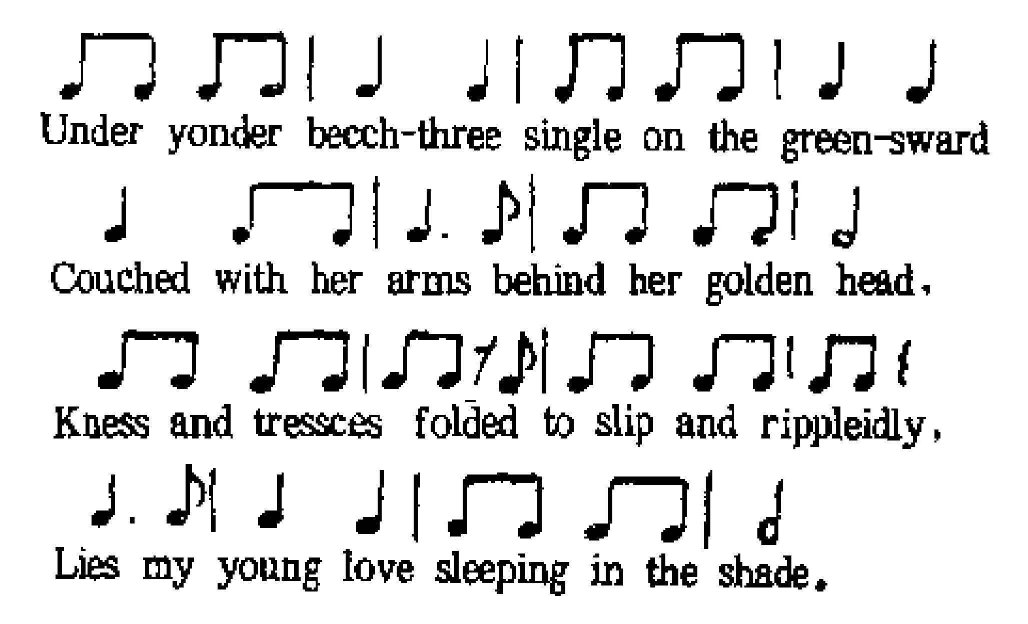
但是尽管如此，仍然是同一种舞蹈：我们来看下边的一节诗，死神对吟游诗人所作的讲演：



（噢，你这个吟游诗人/能用音符和管乐器，
给人们奏出/一些令人愉快的事
我将用右手很快地抓住你
用其它的那些/去跳舞
逃脱不了/也免不了
没有那一边/与命运相对抗
因为在音乐中/是技巧和和谐
谁掌握它/谁就显示出智慧。）

这一节诗，如果我们试图将它按照乔叟的诗歌ABC型分析为五音步诗节的话，我们可就要吃苦头了，比如最后一行，根本不是五音步。如果按一个连续的四节拍诗行来读的话，那就相当简单了。这样的读法会产生韵律法分析永远不能达到的效果：死神声音那怪诞的、骷髅跳跃式的旋律，结束在富于从容不迫的反讽的最后一个诗行中。我并不想声称我对利德盖特韵律法、对他会喜欢发出或者省略那个"e"或是他可能不同地重读什么样的外来词详细了解。很可能，利德盖特和十五世纪的读者都不完全清楚所有这些重点。但一个有着四个重音并且在重音间有不同数目的音节的诗行，是解决这些问题的明显的手段，因为许多都留给读者自己去挑选了。无论如何，我并不是在指出，一个段落应怎样像它最容易标出格律的那样去读；和按韵律划分音节一样，每一位读者将对这类定式做出自己的修正。

斯克尔顿式（Skeltonic）诗行[①]通常也是四节拍诗行：那情绪激昂的《菲利浦·斯班罗》（Philip Sparowe）序诗就是采用一种快速行进的节奏，比起利德盖特的诗来，我们发现有更多休止和更多的重音节拍紧紧聚在一起：

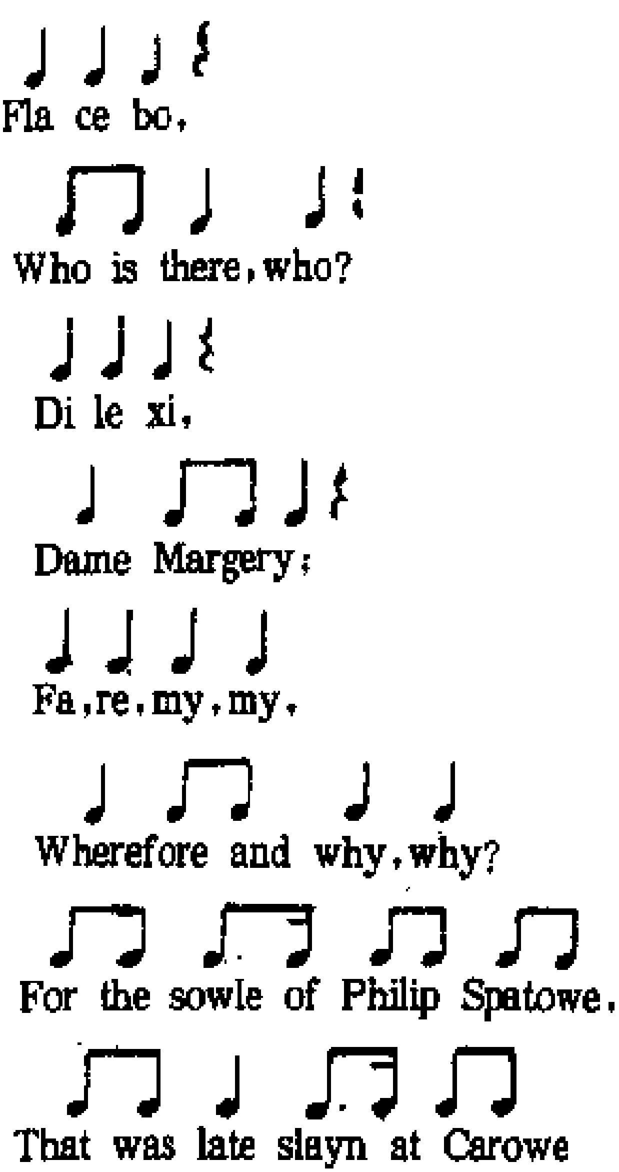


（普雷斯伯
谁在那儿，谁？
迪莱克斯，
马者瑞太太；
走吧，我的，我的，
去哪里，为什么，为什么？
为了菲利浦·斯班罗的灵魂，
他最近在卡洛遇害。）

简言之，柯勒律治借以创作《克丽斯脱贝尔》的这个“新

① 因诗人斯克尔顿命名的诗行。约翰·斯克尔顿（John Skelton，约1460—1529），英国都铎王朝时期的诗人，其诗粗短奔放，节奏快速，韵脚多变，喜用对句。《菲利浦·斯班罗》是一首哀悼一只麻雀为猫所杀的诗，也具有以上特点。——译注

规则”几乎与种种规则通常在文学中一样的新颖。同样显而易见的是，《海华沙之歌》的芬兰式灵感与这样的灵感通常的情况相比，从根本上来说，也并不更显得更具有异国情调。《海华沙之歌》非常严整地适合英语的四重音定式，或许这解释了为什么它在英语中是最容易嘲仿的一首诗了①。梅瑞狄斯的《幽谷之恋》也很容易分为四重音诗行，在节奏构成方面与利德盖特的诗十分相似：②



① 《海华沙之歌》是美国诗人朗费罗（H. W. Longfellow, 1807－1882）创作的长诗，采用了印第安神话题材。可以说是美国文学中关于印第安人的第一部史诗。——译注

② 梅瑞狄斯（George Meredith, 1828－1909），英国诗人、小说家。——译注

（在远处绿荫中，一株山毛榉树下
她用，手臂枕着金色的头，
膝盖和卷发交叠着微微起伏，
树荫里躺着我年轻的恋人。）

也许这些示例已经开始说明“音乐性”(musical)一词——亚里斯多德称之为韵律(melos)——作为现代文学批评中的一个术语真正意味着什么。在自从利德盖特以来的英语诗歌同时代的音乐中，几乎毫不例外地有一个重音，其重音标出节奏单位(拍子)，在这些单位中允许有一定可变数目的音符。当诗歌中有一个主要的重音并且在两个重音间有一定可变数目的音节时(通常一行四个重音，与音乐中的“普通拍子”相关联)，我们就有了音乐性诗歌，也就是在结构上很像与之同时代的音乐的诗歌，现在我们是在谈论用一种连续韵律写成的口传史诗或扩展了的诗歌：最类似这类诗歌的音乐是处在更扩展的乐器演奏形式中的音乐。在该音乐中，组织节奏更直接地来自舞蹈，而不是歌曲。

“音乐性”一词的技术上的运用，与认为任何诗歌只要听起来悦耳就称之为音乐性这种感伤用法，是非常不同的。实际上，技术上的和感伤的用法经常是直接抵触的。比如，这“感伤的”(sentimental)这一术语可用于丁尼生而不能用于勃朗宁，不过，如果我们要问以下这个外在的但是与之有关的问题的话：在这两位诗人中哪一个更通晓音乐知识，谁先验地受音乐的影响更早些？那么答案当然不是丁尼生。下面一段选自丁尼生的《奥诺恩》(Oenone)：

O mother Ida, many—fountain' d Ida,
Dear mother Ida, harken ere I die.
I waited underneath the drawning hills,
Aloft the mountain lawn was dewv—dark,
And dewy dark aolft the mountain pine:
Beautiful Paris, evil—hearted Paris,
Leading a jet—black goat white—horn' d,
white—hooved
Came up from reedy Simois all alone.
(噢,埃达妈妈. 许多源泉的埃达
亲爱的埃达妈妈,在我死之前听我诉说。
我等候在黎明时的山丘下面,
远离山中草地的是露水般的黑色,
这露水般的黑色远离山峦松村。
美丽的巴黎,罪恶的心脏的巴黎,
牵着一只漆黑的山羊,白脚、白蹄,
独自从芦苇丛生的西莫伊走来。)

下边一段选自勃朗宁的《公爵夫人的逃亡》:

I could favour you with sundry touches
Of the Paint—smutches with which the Duchess
Heightened the mellowness of her cheek' s yellowness
(To get on faster) until at last her

Cheek grew to be one master—plaster
Of mucus and fucus from mere use of ceruse:
In short, she grew from scalp to udder
Just the object to make you shudder.

(我可以让你目睹这不同的
颜料污迹的笔触，公爵夫人以此
更增加了她黄色脸颊的柔美。
(进行得更快) 直到最后她的脸颊
变成一座高超的石膏
由来自仅用化妆品的粘液做成：
一句话，她从头发到乳房都变成
仅仅是使你颤抖的尤物。)

在勃朗宁的这一段诗中，速度是一个积极的因素：人们有一种节拍器敲击的感觉。丁尼生试图把这种运动感减少到最低限度；他的选段应读得很慢，应对元音多加停顿。以上两段诗都有强力重复声音，但这重复在丁尼生诗中是减慢思想的进度，促使节奏回到其本身并刻意烘托从根本上讲一种声音定式是什么。在勃朗宁的诗中，节奏加剧了对节拍的强调，帮助建立一种累积节奏。勃朗宁诗中的速度和明快的声音本身就是音乐特征。很难看出，插入的语言除了表示音乐倾向（musical direction）外还会是什么（音乐倾向是 piu mosso 的英文译语）。

"像平滑的音乐流动"和"刺耳的非音乐性选词"这类词组属于对音乐性一词的感伤的用法，这或许来自于这个事实：普

通英语中的"和谐"(harmony)一词除去音乐之外，还意味着一种牢固永久的关系。在和谐一词的比喻意义中，音乐根本不是一系列和谐，而是一种以和谐为结尾的一系列不和谐。音乐中仅有的牢固长久的"和谐"就是最后的使不和谐音转为和谐音的声调和音。更可能的是，刺耳的不规则的不和谐的诗歌(当然假设诗人具有一种技巧能力)，将显示出诗歌中音乐的张力和音乐的重音动力。当我们发现一种精心安排的元音和辅音间的平衡以及一种梦境般的、引起美感的声音流动时，我们或许在谈及一名非音乐型的诗人。蒲伯、济慈和丁尼生都是非音乐型的。这个"非音乐型"术语，不用我论说就知道，并不是一个贬意词;《鬈发遭劫记》是非音乐型的，正如它是一首蹩脚的无韵诗一样，因为它完全是另外一种东西。当我们发现尖利吼叫的重音、晦涩难解的语言、满口的辅音以及长而且笨拙的多音节时，我们或许在谈及韵律，或者显示类似于音乐的诗歌，即使并不是来自音乐的实际影响。

音乐性的词藻更适合于怪诞和恐怖，或适用于抨击和诋毁。这对一种所谓的"玄学"类型的古里古怪的智性主义来说，是相合的。音乐性辞藻在韵律上是不规则的(因为对抗重音的节调切分)，它主要依靠连续诗行，采用一种长的累积节奏把诗行汇成类似段落的较大的节奏单位。莎士比亚的创作显示出一种越来越多地用韵律这个事实，原则上是用来为他剧作的内在证据标上日期。弥尔顿说，押韵的英雄双行诗"不具有真正的音乐快感"，因为音乐型诗歌总会叫人有"从此诗抽取出各式各样的东西塞进彼诗"的感觉，这时他是从技术术语角度来运用音乐性这个词的。当塞缪尔·约翰逊论及"从韵文到韵文连续不

断的欠优雅的感觉这种陈旧方式”时，他是从他自己一贯反音乐性的观点讲话的。《异教徒的悲剧》是一首音乐型诗；《泰俄西斯》则不是。《快乐的乞丐》是音乐型的；《古希腊瓮颂》则不是。蒲伯的《弥赛亚》不是音乐型的，但斯马特（Smart）的《大卫之歌》因其砰砰作响的主题词和其尾声的最强音爆破，则是一首有力量的音乐型诗作。克拉肖（Crashaw）的颂歌和考利（Cowley）品达体颂诗由于其流畅的、可变的、最常用的四重音诗行以及它们快速的推动性的连续诗行，而是音乐型的。赫伯特（Herbert）的节段诗和葛雷（Gray）的品达体颂诗则不是。斯克尔顿（Skelton）、怀亚特（Wyatt）和邓巴（Dunhar）的诗作是音乐型的；加文·道格拉斯（Gavin Douglas）和萨瑞（Surrey）的则不是。头韵韵文通常是强调重音的和音乐型的；刻意的诗节形式通常则不是。诗歌中歌曲（melos）的应用当然不一定暗示着在诗人方面有任何音乐方面的专门知识，但也经常与之相关联。比如像克拉肖的《双重音乐》（Musicks Duell）这是一首带乐器伴奏的巴洛可式的咏叹调），这样一首专门的音乐诗歌，就是一个例子。

偶尔地，至少可以想象，某些对音乐的接触将会促进韵文中韵律化倾向的发展。例如，人们感觉到，骚塞从未澄清他在口传史诗节奏方面所做的显著的实验。倘若如此，将弥尔顿那分明的诗歌音乐特质同《泰勒巴》（Thalaba）序言的口吃和言语不清相对比，这可能是有启迪意义的：“我不寄望于即兴赋诗的调式；却寄望于某种和谐感和某种感情的重音——就像每位诗人必定要赋予诗歌的基调一样。”韵律的概念也可能说明华滋华斯在《彼得·贝尔》和《痴儿》中试图做些什么。华滋华斯关

于韵律是韵文中兴奋的源泉的论述，用之于重读最为贴切，在舞蹈中身体的有韵律的摆动就体现了这一道理。韵律本身所给予的快感，在于看到一个相对来讲可预知的定式不可避免地为精选的词语所填充。蒲伯所说的“常有所思而难言其妙”是一种韵律的概念。当我们听他的英雄双行诗时，我们有一种实现了期望的感觉，这是同一目了然相对立的。在邓恩的讽刺意象中有更强烈的暴力，这对于一个更为强调重音节奏的更大力量来说，是合适的。

如果我们回到我们称之为非音乐型的诗人如斯宾塞、蒲伯、济慈、丁尼生等与前者成为对照的一组上去，我们发现更缓慢和具有更多共鸣的节奏。四重音诗行在《仙后》中比在《失乐园》中要罕见得多。相反的倾向则由重复出现的亚历山大格式体现出来。约翰逊的反对音乐性的格言最恰当地体现了这一组诗人的实践特点，他说：“英语的英雄诗行的音乐传入耳膜是如此微弱以致很容易失去，除非每一行诗的所有诗节配合一致；只有确保每首韵文作为一种明确的声音体系，不与其它诗作相混，这种配合一致才可能达到。”其暗含的意思是，约翰逊所思考的诗歌中唯一的音乐成分已经消失了，已经与高音和数量一起永远丧失了，英语诗歌应该从声音定式方面去考虑，而不是从累积节奏方面去考虑。

诗歌与视觉艺术之间的关系或许比起诗歌与音乐的关系来更为牵强。非音乐型诗人通常作诗“如画”，这是一般意义上的“诗如画”。他们经常运用更富于沉思的节奏来一点一点地精细勾勒一种静态画面，如《奥诺恩》中对裸体维纳斯的精心细致的描述，或像《仙后》中富丽堂皇、精心描绘、犹如缀锦的庆

典场面。我们的确有些真正类似戏剧“场景”(opsis)的地方，那表现在人们称为摹拟谐声或拟声造字法的修辞手段中，正如蒲伯在《论批评》中所描述并举例论证的那样：

> Tis not enough no harshness gives offence,
> The sound must seem an echo to the sense……
> When Ajax strves some rock' s vast weight to throw,
> The line too labours, and the words move slow;
> Not so, when swift Camilla scours the plain,
> Flise O' erth unbending corn, and skims along the main.
> (没有苛刻引起反感，这还不够，
> 声音必须成为意义的回声……
> 当埃杰克斯竭力投出一块巨石时，
> 诗行也艰难向前，言词缓慢地进展；
> 全不像飞快的加米拉急速突起草地，
> 飞越挺拔的庄稼，飞越无际的海洋。)

这种手法容易辨认，自从亚里斯多德在他关于修辞的论文中引用荷马描述席西弗斯的那块巨石滚下山坡的诗行起，就一直为人所提及：

αὖτις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής

蒲伯把这行诗翻译为“雷电隆隆滚下，地面滚起烟雾。”这译文一度竟受到约翰逊的赞扬，尽管约翰逊一般说来是非常怀疑摹

拟谐声的。他在一期《闲荡者》(Idler) 报上以批评家迪克·米尼姆的身份讥笑过它，指出，泡沫和麻烦这些词导致“一种由于要保持呼吸而暂时面颊鼓胀，后来又被迫放气，就像在吹泡的过程中一样。”[1]不过，所有这些嘲讽真正要说明的是，拟声造字法不但是一种诗歌倾向，而且还是一种语言倾向。诗人要利用他的语言所提供的一切东西，这是理所当然的事。英语语言中有许多极佳的声响效果，虽然若干已经丢失了：在古英语中，《流浪者》(The Warder) 能够表达寒冷的天气，而现代诗作却做不到：

> Hreosan hrim and snaw hagle gemenged
> (雨和雪从天而降，与冰雹混在一起。)

但因为这类手法不仅是文学的，而且还是语言的，所以在口语中不断被再创造。当其佳时，口语常称之为“生动如画的”或“丰富多采的”，这两语都是以图画作隐喻。《哈克贝利·费恩》的叙述段落具有一种摹仿的灵活性，而《汤姆·索耶》的叙述段落则几乎达不到这种效果：

> …Then there was a racket of ripping and tearing and smashing and down she goes, and the front wall of the crowd

---

① 英语中“泡沫”(bubble) 和“麻烦”(trouble) 两词谐音。这里及上文多次提到之约翰逊，是指塞缪尔·约翰逊博士 (Dr. Samuel Johnson, 1709—1784)，他是英国学者、诗人、文学评论家，当时公认的文坛领袖。——译注

begins to roll in like a wave.

（接着一阵拉开，撕裂，粉碎的嘈杂声。她走了，人群前面的人墙开始像一个波浪涌了进去。）

英语中最惊人的对言语场景的持续的把握或许在《仙后》中得以体现。我们读时必须特别注意一种能通过声音领会视觉的能力，如：

The Eugh Obedient to the bender' s will.

（犹如人服从于征服者的意志）

在这一行里，中间有许多弱音节，使它呈现为一种弓形往下坠。当犹那（Una）误入歧途时，节奏也与她一起走入迷途：

And Una wandering farre in woods and forrests…

（犹那徘徊彷徨，进入丛林和森林深处。……。）

这一行的部分效果是由于“森林”（forrests）对（前一行中）“客人”（guests）是轻读韵脚。当主题表现毁坏时，节奏也带着一种失望的韵脚而遭到破坏：

For else my feeble vessel 1 crazd, and cracket
Through thy strong buffets and outrageous blowes,
Cannot endure, but needs it must be wrackt
On the rough rocks, or on the sandy shallowes.

(我那虚弱的小船变得瘋狂，毁坏了，
是由于你那有力的打击和暴虐的摧残，
不能够坚持，但它必须撞毁在
粗糙的岩石上，或在沙滩上搁浅。)

当福洛瑞米尔（Florimell）发现其路难觅时，读者也有如此感觉：

Through the tops of the high trees she did descry…
(她的确穿过高树的顶端望见……)

当主题是音乐的和谐时，我们在这种语言的很少的几个合适词中选出了一个，使诗行的韵脚完全相同：

To th' instruments diuine respondence meet:
The siluer sounding instruments did meet…
(神圣的回响与那美丽的乐器相迎：
与那银色的动听的乐器相迎……)

当主题是一座“危险的桥”时，我们看到下面的句子：

Streight was the passage like a ploughed ridge,
That if two met, the one mote needes fall ouer the lidge.
(这一段像一个犁过的山岭一样直，

如果两个相遇，一个微粒需降在岭上。）

文艺复兴时期的读者对他们学校进行修辞训练所产生的这类效果十分警觉提防：例如，选自斯宾塞《一月》中的一行看来无害的诗，立刻就被E.K.用沙包塞住，称之为“一种漂亮的换语法（Epanorthosis）……而且还是一个同音异义的双关语”。上面选用的蒲伯诗段的来源是维达（Vida）的《诗艺》，比斯宾塞还要早些。继诗人斯宾塞之后显示出对摹拟谐音始终如一持有兴趣的是考利。他在《大卫王》（Davideis）中自如地运用它，结果招致了约翰逊一声粗鲁的咆哮：他看不出有任何理由为什么一棵松树在亚历山大格式中要比五音步诗行中高大。不过，考利运用摹拟谐音的一些效果是足以引起我们兴趣的[①]。比如他运用玄奥难解的由诗行中停顿分开的半行诗（hemistich）。例如，一个五音步诗行的三个音步被定为默默的沉思：

O who shall tell, who shall describe thy Throne,
Thou great Three—One?
（噢，谁将说出，谁将描述你的皇位，
你这伟大的三位一体？）

蒲伯诗歌选段的第一行“没有刺耳的声音引起反感，这还不够”（’Tis not enough no harshness gives offence）暗示着写

① 亚伯拉罕·考利（Abrahan Cowley，1618—1667），英国诗人，散文家。他把传统的品达体改造成不规则体颂词，对后世影响很大。他这种颂诗用韵自由，诗行长短格式不规则，且喜用摹拟谐音。——译注

作中一种尖锐的不和谐或明显的拙劣工作，这可以经常理解为摹仿性合式(decorum)。蒲伯在列举他不赞成的可怕的实践例子时，在同一首诗里运用了如此有意的不和谐。艾狄生在《观察家》第253期上对这一段的讨论表明，这样的手法仍可以引起相当活跃的兴趣。例如，这就是蒲伯用来描述患了便秘症的天才手法：

And strains, from hard－bound brains, eight lines a year.

(来自禁锢头脑里的诗，一年八行。)

自然地斯宾塞不断地运用这同一种手法。一次没有情趣的错用头韵表明讲话者勃拉格陀次奥(Braggadocchio)是一个说谎者和伪君子：

But minds of mortall men are muchell mard,
And mou' d amisse with massie mucks vnmeet regard.
(但凡人的头脑遭到很大的损坏，
带着极大的不愉快离去而没被发现。)

当虚伪的杜埃色(Duessa)诱惑圣·乔治时，语法、节奏和半韵是再糟糕不过了：高贵可敬的骑士的耳朵应该提醒他并非一切平安无事：

Yet thus perforce he bids me do, or die.

Die is my dew; yet rew my wretched state you …
(不过他这样不得已地命令我去做，不然就死去。
死，我罪有应得，但表达我可怜的处境
你……)

某些特定的摹仿手法在每一种语言中已变得标准化了，英语中的大多数此类手法是令人太熟悉了，这里都不需要再重述其特点了：被斩首的诗行可以增快速度，扬抑格的节奏则暗示下降的运动，如此等等。英语词的本国语词大部分都由单音节组成，一个单音节总是需要一个单独的重音，不管它读得怎样轻。因此长的拉丁词，如果用的熟练的话，有使韵律轻快的节奏功能，这与导致"当十个低音词经常在一个乏味的诗行中爬行"的愚蠢的非节奏性的吼叫形成对比。在英语中，这后一种现象的副产品是更加有用的：所谓的中间是扬扬格的断续诗行，自从古英语时起（当它是西沃斯C型时），一直是最有效的预示恶兆、不祥的手法：

Thy wishes then dare not be told. (Wyatt)
(你的愿望那时不敢讲出)(韦阿特)

Depending from on high, dreadful to sight (Spenser)
(居高而临下，景象甚可畏。)(斯宾塞)

Which tasted works knowledge of good and evil. (Milton)

（善与恶的知识，是有趣的劳作。）（弥尔顿）

摹拟谐声当然可以偶尔用于任何写作形式中，但是要产生一种连续的效果，它似乎最自然地依附于用韵文写成的口传史诗，在口传史诗中它以一种持久的正常模式发展为多种变体形式。戏剧作家和散文作家很少用它：在莎士比亚的作品中，它仅仅出于某个特定的理由才出现，就像当李尔用风暴本身的音调在荒野里向风暴呼唤一样。在抒情诗中，它的应用产生这样的效果，即把大多数的兴趣吸收进去，把诗歌变成一种格言，变成一种旷世佳作。一个例子是鲜明的十四世纪小诗歌《铁匠们》，它用头韵诗行来代表敲击声：

Swarte smekyd smethes smateryd wyth smoke
Dryue me to deth wyth den of here dyntes…
（黑皮肤的铁匠们笼罩在烟雾中，
用噪音的喧声将我烤干。）

在修辞史上经常发生这样的事，即出现某种关于声音和意义有一种“自然”关系的理论。不可能有任何这样的自然关系，但在语言中本来就有拟声造字法的成分。这语言成分是由诗人发展并加以利用的，这是十分显而易见的。把摹仿谐声看作是一种修辞格的特殊运用，而这种运用与古希腊罗马所谓的“音量”相类似，这样更简单些，但最好把它描绘为“单质”，即由元音和辅音构成的半谐韵定式。把带有一种连续的“音质”或声音定式的口传史诗（如《荷坡里昂》）与另一种像《红棉夜帽

的乡村》这样的口传史诗区别开来是不难的，在后一种口传史诗中，声音主要为意义而存在，因此使人觉得它更接近于散文。我们或许可以体会到：如果有两个虽肌质不同但对同一首诗有着同等令人满意的文本时，就不存在前后一致的声音定式，就像乔叟在《好女人传奇》序言中所说的一样。

导致文学批评中音乐一词混淆使用的主要原因是：当批评家在考虑诗歌中的音乐时，他们很少想到与他们正在评论的诗歌同时代的真正音乐，以及它的重音和舞蹈节奏，但他们却想到了古典音乐的结构（大多数是鲜为人知的），这大概是因为它们与歌曲和强度重音更相近。我们已经强调了模拟谐声，因为它说明了这样一个原则：在古典诗歌中作为一种循环复沓的因素的声音定式或音量是诗歌中韵律（melos）的一部分，它必定也是我们诗歌中"场景"（opsis）的一部分。

连续节奏：散文

在每一首诗中，我们至少可以听到两种截然不同的节奏：一是重复出现的节奏，我们已经说明它是一个由重音、韵律和声音定式组成的复合体。另一种是语意的节奏感，或者是通常感到的散文节奏。大声朗读诗歌时，强调前一种将会产生歌唱的效果。强调后一种，用肖伯纳评论莎士比亚时期的文风的话讲，将会产生"华而不实的散文"。当重复节奏是主要的或有组织的节奏时，我们就看到韵文口传史诗（verse epos）；当语意节奏成为主要的节奏时，我们看到的是散文。文学散文出自文学内部对论辩的或论断性的写作形式的运用。用韵文写成的论文，不管怎样"非诗歌化"，总是被划入文学类中。

十六世纪是一个实验的时期，用霍布金斯的话说，这主要是在韵文口传史诗或连续节奏方面。在韵律（melos）的影响下发展了无韵诗。在场景（opsis）的影响下则发展了斯宾塞诗节和德雷顿（Drayton）的六音步，（他的《多福之邦》是一首描述性的诗作，这个事实可能说明为什么德雷顿选择此韵律的原因。）像在所有实验阶段中一样，有些实验相对失败了，如鸡贩们的标准，曾风靡一时后来却又被丢弃了。散文口传史诗，即主要

作为辩论性散文构思的散文,反映了口传史诗为文化所支配:它正常地被认为是口语表达的附属形式,口语的最高形式即是韵文。散文被定为低级的或至多是中等的文体,像弥尔顿的"坐在下方那散文的凉爽环境中"这个比喻是具有代表性的。因此,任何想给予散文以文学高位的打算都很可能要赋予它一些韵文的特点。

杰罗米·边沁(Jeremy Bentham)①根据散文中所有的句行一直到页尾这个事实,把散文与韵文区分开来,并以此著称。像许多简单的不加考虑的观察一样,对知识的繁富缺乏远见容易导致忽略,这是千真万确的。散文的节奏是连续的,不是重复出现的。这个事实以印刷页对散文行的单纯的、机械的断开作为标志。当然,每一个散文作家都知道,散文写作不像其印刷那样机械。有可能印刷由于在行末而不是在下一行开头处加一个着重词,或者用连字号连接一个着重重读的词等等而损害甚至破坏句子的节奏,如此等等。但散文作家大都是命运的囚徒,除非他愿意对命运进行反叛。马拉美的《掷骰子》便是后者的一例。文艺复兴时期辩论性散文的特点,与其节奏中许多重复出现的特征一起,经常被印刷上的连续的排字所掩盖。应答轮唱圣歌——人物故事便是以此写成——就是一个好的例子。

He distates religon as a sad thing
and is six years elder for a thought of heaven.
He scorns and fears, and yet hopes for old age,

① 边沁(1748—1832),英国哲学家及法学家。——译注

but dare not imagine it with wrinkles

He offers you this blood today in kindness,

and is ready to take yours tomorrow.

He does seldom anything which he wishes not to do again,

and is only wise after a misfortune…

(他憎恶宗教是一件悲伤的事

一想天堂就已年长六岁。

他讥讽、害怕，但还是希望年老，

但不敢想象它带着皱纹……

他今朝善意地赠予你他的鲜血

明日就准备好吸取你的。

他很少做他不想再做的任何的事，

在不幸之后变得机警聪明。)

绮丽体(euphuism)也采用了修辞书所写的众所周知的每一种手段，包括押韵、韵律平衡和头韵，而这些通常被认为是韵文的特权。西塞罗式的散文是基于一种周期性的节奏并经常采用一种准韵律平衡的从句平衡。在刻意运用修辞的散文中，如布朗恩（Browne）的《瓮葬》(Urn Burial)，你可以挑选出重复出现的节奏单位，像西塞罗的从句(Clausulae)一样："handsome enclosure in glasses"（用玻璃围成的漂亮围墙）"revengeful contentions of Rome"(罗马的报复性争辩)是抑抑扬格的实例。1611年版《圣经》把每一首韵文都排印成分开的段落：这无疑主要是为传教士的方便而作的，但它也说明了比一般的印刷散文对

散文节奏有着更清楚的概念。培根的一些文章也是有节奏的，尤其是较早的同时也是更为格言式的文章，如果每一个句子是一个独立段落，那么节奏性就会更清楚地表现出来。

到十七世纪为止，在连续节奏方面的实验便告一段落，紧随其后是一个散文实验时期。这段时间以“塞内加慢步”（Senecan amble）或阿提克散文（Attic Prose）为开端，对西塞罗的追随者们正式的半韵律修辞进行反叛，走向自然的说话风格。在德莱顿（Dryden）的作品中，散文从韵律的主宰控制下解放出来，它具有明显的散文语意节奏的自由，这已是一个已确定的事实。因此，马修·阿诺德把德莱顿和蒲伯时期称为散文和理性时代是正确的，这并非因为这时期的诗歌平谈无奇，而是因为这时的散文是完全地道的散文。在文学上有一件奇妙的事：约顿（Jourdain）先生的著名的发现事实上的确是一个发现，是一种文学在其发展过程中的一个飞速进展的时刻最经常做出的发现。

谈到明显的散文节奏从德莱顿时期开始更为清楚地表现出来，我们当然不是在说，那时写出了较好的散文，虽然读者或许并不需要提醒要防止早熟的价值判断。但很明显，散文本身就是一个明显的媒介：它处在最纯粹的时期——也就是，在它最远离口传史诗和其它韵律影响——它是最少装腔作势的，把其主题像透过商店橱窗里的透明玻璃板一样展现出来。自不待言，如此没有倾向性的清晰是决不会乏味的，因为乏味总是晦暗的。所以，当没有文学理由来解释为什么散文不应随作者所欲采用修辞时，当散文用于非文学目的时，修辞化散文常常变为一种不利条件。关于这方面的某些情况已由下边这个评论表

述出来：即用麦考利的风格是不可能道出真情的——这并不是说麦考利是适于该评论的取佳作者。一篇过分苛求风格的散文就会欠灵活，不足于完成纯散文描述工作：它不断过分简化和过分使其材料对称。甚至吉本（Gibbon）也没有超越这一点，他宁可牺牲了对一个事实的必要的限定而去勉为其难地搞对称。关于这同一原则的某些情况可以在文学本身的内部看出；例如，在研究绮丽体传奇故事时，你会意识到用绮丽体散文来讲述一个故事是多么的困难。绮丽体超出了辩论性的形式，依旧是最适合长篇而高声的演说的：绮丽体作家抓住每一次机会来恢复到他可以谋得的独白中去。

修辞性散文，简言之，自然地最适合于修辞的两个目的：修饰和说服。但因为这两个目的在心理上是相互对立的，劝说性散文经常在效果上被使它令人愉快地具有说服性的修辞本身所抵消。杰罗米·泰勒（Jeremy Taylor）的虔敬的作品那种美，正是使作者永远处于文学的艺苑之内，而不使他远离文学而置于强有力的劝说的激流中的因素[①]。这种原理决不只局限于泰勒：即使在伍尔夫斯坦盎格鲁·撒克逊族的教徒中，一定有几个有世欲思想的高雅博学之人，他们所思考的重点不是在他们的罪责，而是在传教士对头韵节奏掌握的熟练程度上：

> 这里是杀戮，暴力，对牧师和神职人员的杀害，还有对工人的杀害；这里是儿童被杀，物品被毁，马匹被盗；这里有对衣饰和财富的掠夺，一句话，这里有无数罪恶和罪

① 杰·泰勒（1613—1667），英国传教士、散文作家，甚有辩才。——译注

行。

我们这里探讨的是文学散文，在这篇文章以后部分将对非文学散文的节奏另行论述。由短词组和附属从句构成的长句子的倾向，一种与充满活力的线型节奏相结合的着重重复的倾向，痛快抨击的倾向，详细分类的倾向，以表达过程或思想运动来取代已经获得的思想的逻辑词序的倾向，这些都是属于散文韵律的标志之中的。拉伯雷是用散文韵律写作的最伟大的大师之一：他的第一本书第五章中那美妙的酒会，依我看来在技巧方面是富于音乐性的，人们说那是亚那琴（jannequin）填的词。在英语中，有伯顿（Burton），据说他在顺伊西河而下时以倾听驳船船员的诅咒来自娱①。或许他的伊西河之行是专业性的，因为他的风格特点基本上是属于上乘的诅咒：一种摇曳的节奏感，一种对谩骂和分类的爱好，一种没有限止的词汇，一种用短重音单位思考的倾向，一种与诅咒有关的两个课题——即神学和个人卫生学——的百科全书式的知识。所有这些，除了最后一项外，都属于音乐性特征。

弥尔顿的散文，跟他的韵文一样，在最好状态时充满了"真正的音乐性的欢愉"，虽然这属于非常不同的一种。带着短小的汪汪声的词组的巨大的掉尾句，这些句子中速度的变化，充满强烈感情的性质形容词的修辞性汇集，贝多芬式的狂吼着的结尾，是其部分特征。不过，在为表达现实的思想的"意识

① 罗伯特·伯顿（1577—1640），英国散文家，代表作是《忧郁的剖析》（1621）。——译注

流”技巧得到发展之前，斯泰恩是运用散文韵律的主要大师，这种技巧在今日又开始复苏。在普鲁斯特（Proust）的作品中，这种技巧以瓦格纳式主题旋律交互缠结的形式出现。在女小说家斯泰恩（Stein）的作品中，一种精心设计的冗长语言赋予词语以音乐所有的某种复沓的能力。但当然是乔伊斯在韵律方面做了详尽的实验，《尤利西斯》中的酒吧间场景（即在斯图亚特·吉尔伯特的评论中称为“塞壬们”的场景），纵然有点杂技色彩，仍是一个很好的例证，证明了刚刚谈论过的散文技巧与不纯粹是幻想的音乐有一种类似之处。例如，路易斯（Wyndham Lewis）便是接受了这种类似，他的《没有艺术的人》很明显是打算作为有利于表现场景（opsis）的一个声明的。到处我们都看出趋向于韵律的倾向，甚者在通常的非音乐性的作者们也是如此。例如在《旧衣新裁》（Sartor Resartus）的修辞中，我们碰到这样一段：“从这混杂的一大堆赞颂和挽歌中，它们的疯狂的彼特拉克式和韦特式的器皿极度散乱陈列在各种极不相关的物质中，”我们可以看到，一些绮丽的手法被用来作直线性的强调，而不是像它们在真正的绮丽体中一样用来保持平行的平衡。

在散文中，像在韵文中一样，经常从感伤的意义上来称呼“音乐性”的作者们，通常是最远离实际音乐的。随便提几个名字，如德·昆西、佩特、罗斯金和莫里斯所表现的场景，常常有进行精细如画的描述和采用长长的装饰性明喻的倾向。但第二种倾向并没有解释说明第一种：我们不能通过主题选择来判断一种风格的特性。真正的区别还在于句子的概念中。在亨利·詹姆斯的后期小说中的长句子是包容性的句子：把所有的修饰语和插入语都纳入一种定式，当一个接一个的论点提出后，出

现的不是一个思想的线性过程，而是一个共时性的包容。被解释的东西被翻来复去从各方面进行观察，但可以这么说，它从一开始就全然在那里。同样，在康拉德的作品中，叙述中的错位——如他自己所说，是向前和向后运转——其意图是使我们把注意力从听故事转移到去观察主要情景。他的简明的警句"高于一切的是让你看见"中包含着一种视觉的比喻，且其中还存留着部分原初意义。《项迪传》中叙述的错位产生了相反的效果：它们把我们的注意力从观察外部情景转移到去倾听这种情景在作者脑子里所形成的过程。

因为散文本身是一个透明的媒介，所以很少散文作家会公然宣称自己有这种或那种的明显的倾向。一般来说，当我们意识到一种明确的"风格"，或者是辞语结构的修辞特质的时候，我们最可能把韵律（melos）或场景（opsis）联系起来。布朗(Browne)[①]和杰罗米·泰勒倾向于场景，正像伯顿和弥尔顿倾向于韵律那样。在欧·亨利的一篇故事中，一个人物作出了关于泰勒的评论，"为什么没有人给他写几句话?"这里指的是一种类似物，但不是音乐，而是丁尼生式的声音定式。

以下的说法或许有以偏盖全之嫌，即古典影响的主要重量落在场景一边，这是由于一种词语发生了屈折变化的语言比现代英语或法语在词序方面获得更大的自由，所以人们会倾向于把句子看成是同时包含了其所有的部分。甚至在雄辩家西塞罗的作品中，我们也强烈意识到"平衡"，平衡则意味着线形运动的抵销。在后期的拉丁语中。一种新型的线形推动力开始显露

① 指托马斯·布朗（1605--1682），英国散文家，善用长句。——译注

出来，人们感到更接近于新条顿的文明，接近于它的头韵诗行以及处萌芽期的强调重音音乐。这样在加西道拉斯(Cassiodorus)[1]的作品中，主题词和头韵重音相呼应，并通过浮夸的句子相应和：

> 这里，弦在继续讲话，因为它们可以容易地移动；声音连结在感情之中，以同一种形式相邻的弦互相敲击，所缺乏的是动人的随意的抖动。

① 加西道拉斯（？—前575），古罗马政治家、作家。——译注

合式节奏：戏剧

在所有文学结构中，我们意识到有一种特性，我们可以称之为一种言语个性或一个叙述人的声音的特征——虽与面对面讲话有关，但又是与之不同的东西。当这个特征被感觉到是作者本人的声音时，我们称之为风格："风格如其人"（lestyle c' est l' homme）是一个被普遍接受的公理。风格概念是基于这样的事实，即每位作者都有他自己的节奏，像他的笔迹样清晰；有他自己的意象，其涉及面从几个元音和辅音的选择到对两个或三个原型的偏爱。当然，风格存在于所有文学中，但可以在主题型的散文中以最纯粹的形式表现出来：事实上，那是应用于通常列为非文学性的散文作品中的主要的文学术语。写作与个性之间的主要联系在维多利亚时代后期成为一种基本的批评准则，那时，崇尚风格极其流行。

在小说中，我们意识到有一个更复杂的问题：对话必须用内部人物的声音来说，而不是用作者的声音，有时候对话和叙事分隔得如此之远，以致于可把书本分成两种不同的语言。某种风格适合于一个内部人物，或适合于主题，通称为合式（decorum），即风格与内容相宜。合式一般来讲是诗人的伦理之声，即

调节诗人自己的声音使之适应于一个人物的声音或适应于主题或情绪所要求的有声的基调。正如风格在论辩性的散文中处于最纯粹的状态，合式则在戏剧中明显地处于最纯粹的状态，因为诗人本人是不会亲自出现在戏剧中的。从我们目前的观点看，可以把戏剧描述为由合式所吸收的口传史诗或虚构作品。

戏剧是一种对对话或会话的摹仿。显而易见，会话的修辞必须非常流畅。它可能涉及到从精心准备的讲话到某种讽刺或遁词（当其基础是音乐性时，称之为轮流对白）；它有着这样的双重困难：既要表达讲话者的性格和讲话节奏，还得限制它们使之适应环境和其它讲话人的心境。在伊丽莎白时代的戏剧中，可以说重心处在韵文口传史诗和散文中间的某个地方，以便它能很容易地按着合式的种种要求从这一种转到另一种，而这里合式主要是指人物的社会地位和戏剧这种文类。喜剧和更低级的跑到散文中去了。在此后的若干世纪里，随着口传史诗让位于虚构作品，喜剧和散文显示出一种适合于改变了的处境的能力，这种能力却是悲剧和散文口传史诗所明显缺乏的。

不过，甚至在散文喜剧中，虽然统治阶级人物所要求的修辞的高尚风格已经大部分消失，仍然存在着在散文中体现韵文戏剧通过韵文来表达的那些技术特征：这些特征比如像尊严、激情、富于机趣的意象（或许是最重要的）以及悲怆哀怜。散文喜剧经常采用一种刻意的格言式散文风格来满足这些要求，在其中，某种修辞性散文的对比、重复的结构重新出现。几乎所有伟大的英国喜剧作家，从康格里夫到奥·凯西（O' Casey）都是爱尔兰人，而这种修辞传统在爱尔兰幸存了较长时间。辛格(Synge)的戏剧性散文也列为文学风格主义，即使它的确再现了

爱尔兰农民的说话节奏。与此相反，像十九世纪勃朗宁作品的韵文节奏，或艾略特和弗里（Fry）的作品的节奏，似乎对口传史诗和散文之间的隔阂抱有骑墙态度，而且没有花费很大的努力。肖伯纳认为用无韵诗写剧本实际上比用散文写剧本容易，对此论点不知人们有何话可说。在许多现代韵文戏剧中出现的矫揉造作和压抑的感觉，那可能是由于力图采用一种不合适的修辞的结果，其一便是同正常的会话节奏太远的修辞；而伊丽莎白时代的戏剧，即使是精雕细刻十分讲究风格的，也很少出现这种情况。

试图为会话体节奏物色韵文形式，这并不是让许多浪漫主义作家或维多利亚时代作家感兴趣的事。英语学生经常被敦促按着浪漫主义的时尚尽量多用本国语词源的短词，因为这些短小的词使一个人用词具体化。但是建立在简单本国语基础上的风格可能会是所有风格中最矫揉造作的。约翰逊最不流畅的作品若与莫里斯（W. Morris）的一个传奇故事相比，依然还是口语体和会话体的。今天，受过正规教育的标准英语，由于其许多长而抽象的专门术语和短词的重音，是一种多音节的饶舌声，它更适合于散文而不大适宜于韵文。布莱克的《先知书》代表了用韵文体处理会话节奏的极少成功的努力中的一次尝试——那是如此成功，以致于许多批评家还在犹豫不决，难以认定它们是否是“真正的诗”。[1]布莱克的观点——他认为需要用一个长于五音步的诗行来表现用韵文体写成的受过教育的口语体讲

---

[1] 布莱克（William Black，1757－1827），英国诗人，版画家。他的诗作想象丰富，格调清新，热情奔放，风格独特，但有时语言和象征过于玄奥。——译注

话——可以与克拉夫（Clough）和布里奇斯（Bridges）用六音步诗行所作的实验相比较，后者也是为捕捉同一种韵律所做的尝试，虽然人们至少在克拉夫的诗作中对韵律的严格遵循给重音造成一种类似滑坡铁路的性质[①]。《鸡尾酒会》的韵文体节奏，或许最清楚地预示了在现代说话中介于韵文和散文间一种新的节奏重心的发展，它使我们回到一种非常接近于古老的四重奏诗行的节奏。或许就此形成了一种长的六节拍或七节拍或七重音诗行，它最后被分成两半以便适合于口语会话之实用。

在戏剧中，韵律和场景的问题很容易处理：韵律是实际的音乐，而场景则是可见的景象和服饰。

① 克拉夫（Arthur Hugh Clough，1819—1861）和布里奇斯（Robert Bridges，1884—1930）都是英国诗人。——译注

联想节奏：抒情诗

在历史的模式系列中，每一种文类好像依次上升到某种程度的优势。神话和浪漫故事主要在口传史诗中得到了自我表现。而在高模仿中，一种新的民族意识抬头和世俗修辞的发展把固定的剧院戏剧推向引人注目的地位。低摹仿带来了虚构作品和对散文日益频繁的运用，它们的节奏最后开始影响韵文。华滋华斯的理论——他认为除了韵律以外，诗歌的词藻与散文的词藻是完全一样的——是一种低摹仿的宣言。抒情诗是一种诗人像讽刺作家一样背向听众的文类。这种文类也是最清楚地显示出文学、叙事和意义在作为词序和词语定式的文字方面的假设核心。看起来抒情诗文类似乎与反讽模式和文字层面的意义有着某种紧密的联系。

我们随便拿出一行诗来，比如《一报还一报》中克劳狄奥的慷慨激昂的演说的开头：

Ay, but to die, and go we know not where

（啊，除了去死，我们不知道去哪里）

当然我们可以听到韵律节奏，一种说起来像一种四重音诗行的抑扬格五音步。我们可以听到语义的或散文的节奏，我们听到我们所谓的合式的节奏，以及一个面临死亡的人的恐惧感的言辞表达。但是，如果我们非常用心地去倾听这一行诗的话，我们还可以辨别出其中还有另一种节奏，一种预言式的、沉思的、不规则的、不可预测的、基本上不连续的节奏，它从声音定式的巧合中显示出来：

Ay!
But to die…
　　　　and go
　　　　we know
　　　　　　　　not where…
(啊！
　　除了去死
　　　　我们
　　　　　　不知道
　　　　　　　　还去什么地方……)

正像语义节奏是散文的独创之处，而韵律节奏是口传史诗的独创之处一样，这种预言式的节奏似乎也是抒情诗中主要的独创之处。散文的独创之处在于把重心正常地放在有意识的思想，论辩的作家的写作总是深思熟虑的，文学散文作家则模仿一种深思熟虑的过程。在韵文口传史诗中，韵律的选择规定了修辞组织的形式：诗人在以这种韵律思考时培养了一种下意识

的习惯技能，因此可以不受羁绊地去做其它事，比如讲故事，阐述思想、或做出合式所要求的各种限定。其中没有一种其本身已达到我们所认为的是具有代表性的诗歌创造性的程度，这是一种联想的修辞过程，它的大部分在意识阈限之下，一种文字游戏、语音链、模糊的意义链以及像梦幻一样的记忆链的混乱堆集。在这里，有特色的声音和意义的抒情结合出现。和梦幻一样，语辞联想臣属于一种潜意识的检查作用，我们可把它称为“似乎可信原则”(plausibility-principle)，即把它自己塑造成诗人和读者的苏醒的意识可以接受的形式的一种需要，以及促使它自己适应于论断性语言的符号意义以便足以同那种意识交流的需要。但是联想节奏似乎与梦幻保持着一种联系，它相对应于戏剧和仪式的联系。联想节奏并不比其它节奏少，它可以在所有写作中找到，叶芝对以《牛津现代诗歌》一书起家的佩特（Pater）所作的印刷上的重新安排，说明了这种节奏可以从散文中摘取出来。

最自然的抒情诗单位是诗节的不连续单位。在早期，大多数抒情诗倾向于非常规则的诗节定式，反映了口传史诗的优势。以诗节构成的口传史诗，就像我们在中世纪浪漫传奇中所发现的那样，通常与梦幻世界的气氛关系密切，在这点上远甚于直线性口传史诗。随着浪漫主义运动而来的一种观点开始产生，即“感情的真正声音”在节奏上是不可预测的和不规则的。

爱伦·坡的《诗歌原理》(Poetic Principle) 坚持认为诗歌基本上是预言式的和不连续的，认为诗歌的诗意（the poetic）在于抒情，而韵文口传史诗真正是由抒情段落和韵文化的散文交织而成的。正如华滋华斯的序言是一个低摹仿的宣言一样，爱

伦·坡此言是一个反讽时代的宣言。它宣称英语文学技巧实验第三个阶段的到来，其目标是解放抒情诗中独特的节奏。“自由”诗的目标不是简单地对韵律和口传史诗的程式的反叛，而是一种与韵律和散文截然不同的独立节奏的宣言。如果我们看不到这第三种节奏，我们就无法去对付一种幼稚的反对意见，即认为诗歌丢掉了有规则的韵律就变成了散文。

艾米莉·狄金森诗歌中节奏的松散和叶芝诗中诗节结构的松散，并非想使韵律模式变得更不规则，而是想使这抒情节奏变得更加准确。霍普金斯的术语“跳跃节奏”(sprung rhythm)也是与抒情诗有着紧密关系的，一如连续节奏（running rhythm）之于口传史诗的紧密关系。庞德的理论和技巧，从他的早期意象主义到长篇宏制《诗章》(Cantos）那不连续的混成曲（这是半个世纪前法国和英国的口传史诗的片断化或抒情诗化实验的先导)，是以抒情诗为中心的理论和技巧。在新批评中建立在含混基础上的修辞分析，是一种以抒情诗为中心的批评，其经常的异常明显的倾向，是从一切文类中抽取抒情诗的节奏。二十世纪最令人羡慕和最新潮的诗人，主要是那些最完全地掌握了被解放的抒情节奏的难以理解的、沉思的、共鸣的、向心的词语魔力的人。在这个发展过程中，联想节奏已经变得更加灵活，在风格上它从浪漫主义的基础转移到一种新的主观化的合式。

抒情诗主要同音乐有传统的联系。希腊人把抒情诗说成是ta mele，通常译为“用来演唱的诗”；在文艺复兴时期，经常把抒情诗与竖琴和长笛联系起来。刚才谈到的爱伦·坡的文章强调诗歌中的音乐性之重要性，而音乐性在力度上弥补准确性之

欠缺。不过，我们应该记住，当一首诗被“唱出来”时，至少从现代音乐的角度来讲，它的节奏组织已被音乐所取代。一首“可以唱”的抒情诗的歌词，通常是中性的普通的词，而现代歌曲有音乐重音，只带有极少标志着诗歌控制音乐的强度重音。因此，如果我们把 ta mele 翻译成“用来清唱的诗”（poems to be chanted），我们就会对抒情诗有一种更清楚的印象，因为“清唱”（chanting），或是叶芝所谓的“吟”（cantillation），是一种对作为词语的词语之强调。像叶芝那样想让他的诗唱出来的现代诗人，经常正是那些最怀疑音乐配曲的人。

音乐史显示出一种不断复现的倾向：发展一种精巧的声乐几乎不需要歌词的对位结构。还有一种不断复现的倾向：即改造并简化音乐结构以便赋予歌词以更显著的地位。这有时是出于宗教压力的结果，但文学影响也一直在起作用。我们或许把情歌（madrigal）当作代表着接近诗歌从属于音乐极限的东西。在情歌中，当歌词从声音到声音摇摆时，诗歌节奏就消失了，词中的意象由通常称之为标题音乐的方法来表达。我们可以找出用无意义的词填成的长段落，或整个组合可以用副标题“适宜于声乐或六弦琴”来表明歌词可以完全省去。诗人们是不喜欢如此这般地把他们的词语磨碎的，这可以在他们给予十七世纪风格的支持中看出来，这种风格在一个单一旋律诗行上分隔词语，它使歌剧成为可能。这当然使我们更接近于诗歌，虽然音乐在节奏中仍占有主要地位。但是作曲者越接近于强调诗的言辞节奏，他也就越接近于抒情诗的真正节奏基础的清唱（chanting）。亨利·劳斯在这方面做了一些实验，赢得了弥尔顿的赞

赏[1]，而如此众多的象征主义者对瓦格纳所表示的敬意，很明显也是基于这个概念（如果这样一种错误的概念也可以说成是一个基础的话）：即力图把音乐节奏同诗歌节奏等同起来，或者至少是把它们紧密地联系起来。

但是，如果抒情诗其一边分界线是音乐，而单纯的对吟诵的辞语强调处在中间的地位，那么，我们可以看到抒情诗在另一边则与绘画相邻，绘画同音乐一样与抒情诗有着重要的关系。类似绘画的东西出现在一首抒情诗的印刷页上，在那里，可以说它不但被偷听到，而且还被偷看到了。诗节和空格的安排给抒情诗一种非常不同于史诗的明显的视觉定式，在这种定式里，诗行几乎都一样长，当然也与散文显然不同。不管怎么说，有成千上万首的抒情诗如此集中地把焦点放在视觉意象上，我们可以说，它们富有画意。在图案（emblem）中一种真正的绘画出现了，诗人兼画家的布莱克——他的雕塑抒情诗就是采用图案传统完成的——在抒情诗中所充当的角色，类似于诗人兼作曲家坎皮恩（Campion）和道兰（Dowland）在音乐方面所充当的角色。被称为意象派的运动为抒情诗添加了大量的绘画成分，而且许多意象主义诗歌可以描述为一系列无形图画的解说词。

在像赫伯特的《圣坛与复活节翅膀》这样的图案诗里，主题的图画形状是由诗歌的诗行形状暗示出来，在这里我们开始走近抒情诗的绘画边界了。绘画对词语的吸收，与音乐对情歌的词语的吸收相对应，成为富有画意的写作（picture－writing），这是我们在喜剧连环画中，在带字幕的卡通电影以及其它图案

[1] 劳斯（Henry Lawes，1596－1662），英国作曲家。——译注

形式中最为熟悉的。霍格斯（Hogarth）《浪子回头》（Rake' s Progress）以及相类似的绘画叙述连载体，还有东方的卷轴图画，以及在小说里偶尔出现的木版画，则代表了绘画对词语的更进一步的吸收。至于对文学可见基础所作的绘画安排，即字母的书写，则是一种更合适的不定期的偶尔为之的现象，包括从手稿中加上彩画的大写字母，到抽象派的拼贴画的超现实主义的实验等等，则没有多少特殊的文学重要性。当然，如果我们的书写仍旧处在象形文字阶段的话，它们就会具有更大的重要性，因为象形文字的书写和绘画在很大程度上是属于同一种艺术。我们在前面已简略提及庞德的意象主义抒情诗是可以与中国的表意文字相比较的。

我们应该期望，在十九世纪里，一方面关于诗歌与绘画的关系，另一方面诗歌与绘画的关系，一定会有很多论述。事实上，试图使词语尽可能地接近音乐的复沓的和加强的节奏，或使之接近于绘画的更集中的静态，已经成为通常称之为实验性写作的主体。如果把这些发展当成是对修辞一个单独侧面的探索，而不是通过一种与科学的错误类比而把它看作是预示所有新潮文学技巧的普遍进步的"新的方向"，那么将有助于更清楚地对此进行思考。这同一种关于进步的谬见的反向运动又使我们每当谈论"颓废性"时便产生道德上的愤慨。还有一个问题说得不多，即诗歌可以在多大程度上融进绘画或音乐中，并在回来时带回来一种不相同的节奏。比如，在散文（prosa）从中世纪音乐圣歌中脱胎而出时就发生了这种情况；而当一首歌成为许多不同抒情诗的一种节奏储藏器时，其情况便与此全然不同。

分别形成抒情诗的韵律和场景的各自基础的潜意识联想的两个成分从未命名过。如果把下面的术语看成是足够高贵的话，我们可以叫它们为“胡言乱语”（babble）和“胡写乱画”（doodle）。在“胡言乱语”中，押韵，准押韵，头韵和双关语都产生于声音的联想中。赋予联想以形状的是我们一直称为的节奏独创性的东西，虽然在一首自由韵体诗中，它在一定场合中更给人以节奏摆动的感觉，这种场合逐渐被定义为有内容的形式。我们从诗人所作的修改中可以看到，节奏或者在灵感上或在重要性或在两者兼而有之的情况下，通常比选择填充它的词语先到一步。这个现象并不局限于诗歌：在贝多芬的笔记簿中，我们也经常看到在他完成任何悦耳的曲调之前，他已经知道在某一小节需要一个节拍。人们还可以在孩子们的身上看到一种类似的演变，他们总是以有节奏的胡言乱语开始，随着其发展填入合适的词语。这个过程也反映在儿歌、大学啦啦队有节奏的叫喊、劳动号子以及诸如此类的东西中。在其中，节奏是一种近乎于舞蹈的身体跳动，经常以无意义的言词填充其间。流行诗歌的一个有规则的特征便是节奏明显地优先于意义。每当韵文带有铁路客车在轨道上奔跑的强烈节奏时，韵文像音乐一样，被称作“轻”（light）的。

当胡言乱语不能上升到意识时，它仍旧保留着那种无从控制的联想水平。后者经常是一种表现疯狂的文学方法。在斯马特的《朱比列特·阿哥诺》（Jubilate Agno）中，一部分通常被认为是精神上失常的，显示出创造过程处于一种有趣的形成阶

段①：

For the power of some animal is predominant in every language.

For the power and spirit of a CAT is in the Greek.

For the sound of a cat is in the most useful preposition Kar' E' v—xEV…

For the mouse (Mus) prevails in the Latin.

For edi—mus, bibi—mus, vivi—mus—ore—mus…

For two creatures the Bull & the dog prevail in the English,

For all the words ending in ble are in the creature.

Invisi—ble, Incomprehensi—ble, ineffa—ble, A—ble …

For there are many words under Bull…

For Brook is under Bull. God be gracious to lord Bolingbroke.

(因为某种动物的力量在每种语言中都处于支配地位，

因为一只"猫"的力量和精神在希腊语中，

因为一只猫的声音是在最有用的介词…中

① 斯马特（Christopher Smart，1722—1771），英国诗人，他的诗作想象奇特，近乎疯狂。——译注

因为老鼠盛行在拉丁语中。
因为我们吃饭，我们喝水，我们生活，
因为两种动物野牛和狗在英语中流行，
因为所有的以－ble结尾的词都在这种动物中
看不见的－ble，理解下了的－ble，
擦不掉的－ble，有能力的－ble，
因为有许多列在野牛之下的词语……
因为希鲁克在野牛之下，上帝对博林布鲁克是仁慈的。）

有可能，类似的熔合起来的智性的喷发和闪光是发生在所有诗歌的思维中的。这段中的双关语给读者的印象是骇人的，又是幽默的，与弗洛伊德把机趣（wit）看作是冲动从理性的控制中摆脱出来的观点相一致。在创造中，冲动是创造能力本身，而理性检查官是我们所说的似乎可信的原则。文字游戏是辞语创造的一个基本成分，但是应用到会话中的双关语与会话的意义是背道而驰的，并在它适当的位置建立起一种自我包容的辞语的声音意义定式。

在词语机趣和催眠式的符咒样的文字游戏之间存在着一种危险的平衡。在爱伦·坡的诗行"the viol, the violet, and the vine"（"六弦琴，小提琴和葡萄藤"）中，我们看到两种相反品质的熔合。机趣使人们发笑，是对苏醒了的智性而言的；符咒本身是没有幽默感的，却给人以深刻的印象。机趣使读者超脱；

神谕却吸引了他。在像亚瑟·本森（Arthur Benson）[1]的《长生鸟》之类的梦幻诗歌中，或在意图表现梦幻般的昏昏欲睡的状态的诗歌中，像中世纪的《珍珠》和斯宾塞以及丁尼生的许多诗段中，我们注意到一种类似的催眠般的循环出现的声音定式。如果我们讥笑像爱伦·坡的这一诗行中的机趣的话，我们就会打破他诗歌的符咒，不过这一行诗是富于机趣的，就像《芬尼根的守灵夜》是一本非常滑稽的书一样，虽然它从未离开梦幻世界的神谕般的庄重。当然，在后者里，弗洛伊德和荣格对梦和机趣的机制的研究已被广泛采用。在爱伦·坡上述诗行中，也许还暗含着"沉醉（vinolent）这样一个词，诗人想把许多事同时表现在一行诗中。在虚构作品中，联想过程平常主要在作者为他的人物所起的名字中显示出来。这样，利利普田（Lilliputian）和艾本色·斯克鲁杰（Ebenezer Scrooge）都是用来分别表示矮人和吝啬鬼的联想性名字，因为一个暗示了"小个的"（little）和"小的"（pung），另一个暗示了"挤压"（squeeze），"螺丝钉"（screw 或者 geezer）。斯宾塞说他的一个人物叫做马尔佛特（Malfont）：

> Eyther for th' euill, which he did therein,
> Or that he likened was to a welhed,
> （或者是为了他那样做的罪恶，
> 或者他像是一个很有头脑的人）

---

[1] 亚瑟·本森（1862—1925），英国作家、教育家。——译注

此两句暗示他名字的第二个音节是从 fons 和 facere 两个词中取来的。我们可以称这种联想过程为诗的词源学，后面我们将进一步探讨这个问题。

胡言乱语的特点又出现在打油诗中，这也是一种由于缺乏技能或耐心而没有完成的创作过程，虽然其心理条件与《朱比列特·阿哥诺》是相反类型的。打油诗不一定是愚蠢的诗歌；那是一种以有意识的思想开始但从未经过联想过程的诗歌。它以散文开头，但通过意愿的行为试图使它自己变得富于联想，它显示出好诗在潜意识层面已经克服的同样困难。我们可以看到，在打油诗里，词是如何由于其韵律性和音步性而被牵拉进去的，以及思想是怎样由于被韵词所暗示而被硬拉进去的，等等。精心创作的打油诗，就像我们在《胡底布罗斯》中看到的那样，可以是精采有修辞反讽的来源，它包含了一种对诗歌创作本身的嘲仿，正像语词误用是一种对诗的词源学的嘲仿一样。在赋予散文本身某种诗歌的集中联想过程中，困难是很多的，散文作家们除了福楼拜和乔伊斯以外，能一直坚定地面对它们的并不很多。

粗略地一看，在创作过程中，辞语机巧（“胡写乱画”）与联想的胡言乱语几乎是不可分的。词组随随便便写在笔记簿本上以备后用：最初的一节诗可以突然“到来”，接着同一形式的其它诗节必须设计得与之相符，弗洛伊德在梦中追溯的所有的智巧都得被用来把词语置于定式之中。对种种程式化的形式苦心经营——十四行诗以及花样不如它多的同类物：民谣，法国

短诗(Villanelle)[1]六节诗以及诸如此类的东西，还有其它个别抒情诗人为自己而创造的程式　　标明了不管一种“心灵的呼唤”应该是什么，抒情诗的独创性与之相距是何等遥远。爱伦·坡关于他自己的《渡鸦》的文章是对他在诗中所作的一切的一个极好而准确的阐述，不管他是否在该文中暗示了在有意识的心理层面上做了些什么，这篇文章像《诗歌原理》一样，成为批评技巧的一种新方法的先声。

我们可以注意到，虽然毫无疑问所有时代的抒情诗都是诉诸于听觉的，但虚构作品和印刷术的兴起发展了一种日益增强的通过眼睛而诉诸于听觉的倾向。肯明斯的视觉定式就是明显的例子，但决非是孤立的。玛丽安·穆尔(Marianne Moore)的一首诗《卡摩利亚·撒比那》采用了一种八行的诗节，其中押韵的词在第一行的末尾，第八行末尾以及第七行的第三个音节上[2]。我怀疑即使是最用心的听众能否通过听人朗读此诗而把这最后的押韵点挑选出来；人们先是从书页上看到它，然后把这种视觉结构定式再传送给耳朵。

我们现在处在这样一个位置，能够找到更多的可接受词语用以表示胡言乱语和胡写乱画，它们分别是抒情韵律和场景的基础。韵律的基础是魅力(charm)：催眠的符咒，通过它的跳动的舞蹈节奏，诉诸于不随意的身体反应，因此并未远离魔术的感觉或在体能上激发起来的力量。魅力在语源学上的先辈是歌曲，这是显而易见的。真正的魅力具有这样一种特性：它在

① 法国短诗，一种源于法国的有固定格式的短诗。——译注
② 玛丽安·穆尔(1887—1972)，美国女诗人，诗风清新、明晰、语言洗练。——译注

通俗文学中被各种各样的劳动号子特别是摇篮曲所模仿。在那里，昏昏然引入欲睡的复沓十分清楚地显示了潜在的、玄奥的或梦境般的定式。抨击或争论，是对符咒般的诅咒之文学摹仿，由于相反的理由，用了类似的符咒式的手法，如在邓巴(Dunbar)的《与肯尼迪同飞行》：

> Mauch mutton, byt buttoun, peilit gluttoun, air to Hilhous; /Rank
> beggar, Ostir dregar, Foule fleggar in the flet; /chittirlilling
> ruch rilling, like schilling in the milhous; Baird rehator, theif of
> natour, fals tratour, feyindis gett...

在这里，这些诗行的先辈显然是吸引身体的韵律，即声音和节奏，砰砰的运动和叮当的噪音，它们由于英语的重音强调而成为可能。林赛(Lindsay)的《刚果河》与《斯伟内·阿哥尼斯特》是英语诗歌中化身于拉格泰姆音乐(ragtime)[1]的现代样板，它可以追溯到爱伦·坡的《铃》、德莱顿的《亚历山大的宴会》和斯克尔顿，直到邓巴的《圣母颂》。韵律的一个更精雅的方面体现在把重音重复与速度变化结合起来的抒情诗中。怀

---

[1] 维切尔·林赛(1879—1931)，美国诗人，《刚果河》(1914)是他的成名作之一。"拉格泰姆音乐"，是一种源于美国黑人乐队的早期爵士音乐。——译注

亚特（Wyatt）[1]的十四行诗便是如此：

I abide and abide and better abide,
And after the olde proverbe, the happie daye:
And ever my ladye to me dothe saye,
"let me alone and I will provyde."
I abide and abide and tarrye the tyde,
And with abiding spede well ye maye:
Thus do I abide I wott allwaye,
Nother obtayning nor yet denied.
Aye me! this long abidyng
Semithe to me as who sayethe
A prolonging of a dieng dethe,
Or a refusing of a desyred thing.
Moche ware it better for to be playne,
Then to saye abide and yet shall not obtayne.
（我等候，等候，最好等候，
按古老的谚语，这幸福的日子：
我的情人曾的确对我说：
"让我独处，我会提供。"
我等候，等候这时刻，
你可以按你永久的速度
我这样等候，我会永远如此，

[1] 托马斯·怀亚特（1503—1542），英国诗人，也是外交家。——译注

不会获得也不会得不到。
啊，我呀，这漫长的等候，
对我来说就像一个讲述
一种漫长痛苦的死亡，
或者对一件希冀的事的拒绝。
坦率与等候和徒劳相比
要好得多。)

这首动人的十四行诗在其概念上是富于强烈的音乐感的：有“abide”(等候)一词重复的叮当声。第五行是富于音乐感的，即使在诗歌方面非常大胆的，它是对第一行的连续重复。接着希望紧随着希望，怀疑紧跟着希望，绝望跟随着怀疑，这种活泼的节奏逐渐减缓下来，直至崩溃。另一方面，斯克尔顿像其后的斯卡利齐（Scarlatti）一样，对慢节奏感到烦躁，更愿意加快速度。下面是选自《劳瑞尔的加兰》（The Garland of Laurell)，这是在威严的诗节中加快速度的例子：

That long tyme hlew a full tymorous blaste,
Like to the Boriall wyndes, whan they blowe,
That towers and tounes and trees doune cast,
Drove clouds together like dryftes of snowe;
The dredful dinne drove all the route on a row;
Some trembled, som girned, som gasped, som gased;
As people half pevissh or men that were mased.
(那漫长的日子刮起一股充满羞怯的疾风，

像那包瑞尔的风一样，当它们刮的时候，
高塔，城墙和树木都感到沮丧，
把云彩赶在一起像雪的漂流；
那可怕的喧闹声把所有的道路排成一排，
一些颤抖，一些咧嘴，一些喘息，一些凝视，
像易怒的人或者像困惑的男子。）

在此诗中，与音乐有一种奇妙的巧合的联系：致玛者瑞·温特沃斯、玛格利特·胡塞和葛楚德·斯达特姆的诗就是小型abaca类型的音乐回旋曲。

我们已经几次注意到诗歌中视觉和概念的紧密联系，而在抒情诗中的场景的基础是谜语。这是很有特色的一种感觉和反应的融合，一种运用感觉体验的对象以激发起与之相关联的心理活动。谜语起初是阅读的认识对象，而这种谜语似乎紧密不可分地牵涉到把语言降为可见形式的整个过程，这种过程贯穿于诸如象形文字和表意文字这样一些谜语的次要形式。在古英语中，有一些真正的谜语诗歌，其中包括一些极好的抒情诗，它们属于这样一种文化：在其中，像“奇妙地嵌进”这样一个短语成为一个最喜欢用的美学判断。正如魅力离不开魔术般的不可抗拒感一样，这类奇妙地嵌进的物体，不管是剑柄或带有插图的手稿，也同一种诱惑力或魔术般的被捕捉感密不可分。与古英语的谜语紧紧平行的是象把身体叫做“骨骼的房子”（bone—house）把大海叫做“鲸鱼之路”（the whale—road）之类视界的或间接描述的比喻言辞。

在所有时代的诗歌中，具体与抽象的融合，思想(dianoia)的空间的方面和概念的方面熔合，一直是每一种文类中之诗歌意象的中心特征，而视界(kenning)之运用已有久远的历史。远在十五世纪，我们的诗歌中就有用“华丽的词藻”来修饰抽象术语的，那时这被认为是修辞的“色彩”。当这类词是新鲜的，而它们所表达的思想是令人振奋的时候，华丽的词藻就比通常少一些乏味之感和结巴之态，而有更多的智性的准确之感，像我们在艾略特的“邪恶的便士”或奥顿的“滋补大脑的加图”[1]之类的词组中感到的那样。十七世纪为我们提供了“玄学派”诗歌的奇思或智力化的意象，在其能力上是用典型的巴洛克风格表达一种精心雕琢之感，与之并存的是潜藏于精心雕琢之下的张力和压力的一种机趣感和佯谬感。十八世纪在其诗歌词藻中对抽象思维的分类能力表现出敬意，多以鱼比喻丰产的部族。在低模仿时期，一种反对程式的日益滋长的偏见使诗人较少地意识到他们所用的程式化的词组，但是诗歌意象的技巧问题并未因此而消失，程式化的比喻也没有消失。

与我们所讨论的事有联系的有两个方面，即具体与抽象，它们的融合可能已为人们所注意，一个主格的抽象名词后面紧跟一个形容词和一个具体名词（“死亡的没有日子的夜晚”是选自莎士比亚的一个例子）是一种十九世纪的流行风格。在洛威尔(J. T. Lowell)写于1865年的纪念哈佛的颂诗中，此类比喻共用了十九次，“生命的最好的土壤”“湮灭无闻的微妙的错

---

① 加图(Cato, Marcus Porcius, 前95—46)古罗马政治家、哲学家。——译注

误"和"命运的易变的月亮"就是其中三个例子。二十世纪则继之以"名词的形容词名词"(The adjective noun of noun)的另一类词组，其中，第一个名词通常是具体的，第二个是抽象的。诸如"the pale dawn of longing"("盼望的苍白的拂晓")，"the broken collar—bone of silence"("沉默的打破锁骨")，"the massive eyelide of time "("时间的巨大的眼睑")，"the crimson tree of love"("爱情的绯红的树")[1]。这些词语，任何诗人只要想用都可以随便捡来使用。而当我观察了二十世纪一卷抒情诗，结果发现，算上所有的不同形式在内，在前五首诗中就有三十八个此类词组。

具体与抽象的融合是一种普遍准则的特殊情况，纵然是一种非常重要的特殊情况。这种普遍准则是上一世纪技巧的发展，是已经为批评界所揭示了的。所有的诗歌意象似乎都建立在隐喻之上，但在抒情诗中，联想过程总是最强烈的，是离现成的普通散文的描写语句最远的，而称为词语误用(catachresis)的出乎预料的和强烈的隐喻具有特别的重要性。比起其它文类，抒情诗更经常地依靠新颖的或令人惊异的意象以达到其主要的效果，这一事实经常导致认为这样的意象从根本上说是新颖的和非程式化的错觉。从南什(Nashe)的《光明从空而降》到狄兰·托马斯(Dylan Thomas)的《悲哀已逝》，抒情诗的感情关键已再三地倾向于这种融合了的隐喻的"突然光辉"。

---

① "第一个名词通常是具体的，第二个是抽象的"，指英语原文，若译成汉文，则因词序不同，往往是颠倒过来的。——译注

戏剧的特定形式

现在我们得看一看，我们所探讨的辞藻或辞语定式与音乐和场景的关系，在这方面眼界的扩展，是否能使我们对文类内部的传统分类更有所了解。例如，把戏剧分为悲剧和喜剧，是完全基于语言戏剧的一个概念，并不包括或说明戏剧的类别，像歌剧或假面剧等等，在这类剧中，音乐和场景有一种更不可或缺的地位。不过语言戏剧，不管是悲剧的还是喜剧的，从戏剧的最原始观点——戏剧为一个群体提供一个强烈感情抒发场所——以来已经清楚地走过了一条漫长的路，中世纪的圣迹剧在这个意义上是原始的：它们向观众呈现一种观众已经熟悉的而对他们来说又是有重大意义的神话，它们之所以被设计出来是为了提醒观众他们对这个神话是共同占有的。

圣迹剧是一种引人入胜的戏剧文类的一种形式，我们可以暂时称它为“神话剧”。它是一种有些消极的和接受性的形式，呈现它所表达的神话的情绪。在唐纳利（the Towneley）连台本戏剧中，十字架剧是悲剧，因为耶稣被钉死在十字架上是悲剧性的；但是从《奥赛罗》悲剧的意义上讲，这出十字架剧不是一出悲剧。也就是说，它并不表现一种悲剧点：它仅仅表现这

个故事，因为它是人们所熟悉的，有重要意义的。如果把过于自信自大之类的悲剧概念应用于十字架剧中，那么耶稣的形象将会成为一种胡闹，当怜悯和恐惧兴起时，它们仍然与主题相关联，没有悲剧的净化感情作用。神话剧的特有的情绪(mood)和契机(resolution)是沉思的，而沉思在这种关联域中暗含着一种依附于故事的继续想象。神话剧戏剧性地强调了精神和肉体共享这种象征。圣迹剧本身与基督圣体节(Corpus Christi)的欢庆相关联，考尔德翁(Calderon)的宗教剧是明确的圣餐神秘剧(autos sacramentales 或 Eucharist plays)。神话剧的吸引人之处在于一种通俗性和玄奥性的奇妙混合物；它对当时直接的观众来说是喜闻乐见的，但是在那个圈子以外的人就必须做出有意识的努力才能欣赏它。它在一种论争的气氛中消失了，因为它无法处理一些可以引起争论的问题，它只能挑选自己特有的观众。鉴于神话一词本身所有的含糊性，我们将把这种文类叫做神秘剧(auto)。

在一个社会的神话中，当神和英雄之间，高贵的理想和教会僧侣之间没有明显的区别时，神秘剧可以同时代表世俗的和神圣的传统。此种例子是日本的“非戏剧”(No drama)[①]它的武士侠义，它的异域的象征同它的梦幻般的非悲剧又非喜剧相结合，这些都异常强烈地吸引了叶芝。在叶芝的理论中，在他的戏剧尽可能地贴近观众的意图中，可以看出那古老的肉体共享

① 日本的一种传统的礼仪性的戏剧，其人物是象征性和精神化的，它源自神道崇拜的宗教仪式。起初盛行于1652—1868年间，后以散文和韵诗写成的1－2幕短剧复兴，其中有合唱队做出政治评论。它可与早期希腊戏剧相比。——译注

的思想重归旧观，那是非常有趣的。在希腊戏剧中，在神祇与英雄的主人公之间也没有明显的界限。但在基督教的社会里，我们可以瞥见一种世俗的神秘剧，一种表现英雄探寻的浪漫的戏剧，它与悲剧紧密相关，主人公探寻的结果是他最终的死亡，但它本身既不是悲剧的，也不是喜剧的，然而场景却十分壮丽可观.

《帖木耳大帝》(Tamburlaine) 就是这样一出戏剧：在该剧中，主人公的过分的自信与他的死亡之间与其说是有因果关系，倒不如说是十分偶然的。这种文类在各地的运气各不相同：比如它的命运在西班牙就比在法国好，在法国，已确立的悲剧成为智力革命的一部分。在法国两次想把悲剧推回到英雄浪漫故事那里去，如《熙德》和《欧那尼》所做的尝试，每次都促进了一大步。另一方面，在德国，歌德和席勒所写的许多剧作，其实际文类是英雄浪漫故事，不管他们受到多少悲剧威望的影响。在瓦格纳的作品中，他把英雄形式大加扩展，使之回到神的圣餐戏剧，共享的象征又占据了一个明显的位置，在《特理斯坦》(Tristan) 中尚是消极的，而在《巴西法尔》(Parsifal) 中则是积极的。随着它更接近悲剧而远离神圣的神秘剧，戏剧又倾向于较少地运用音乐了。如果我们看一下埃斯库勒斯最早剧本《向神祇祈祷的人们》，就可以看到其后有一个突出的音乐结构，它的现代对应物通常是清唱剧 (oratorio) —— 或许可以把瓦格纳的歌剧描述为发过酵的清唱剧。

在文艺复兴时期的英国，观众已太资产阶级化了，所以侠义的骑士戏剧很难牢固地确立，而伊丽莎白时代的神秘剧最后变为历史剧。随着历史剧的到来，又从场景转向一种更纯粹的

语言戏剧，而共享的象征则相应减少，但仍然存在。伊丽莎白时代的历史主题是国家的统一，并把观众带进神话之中，使之成为统一的继承者，反对内战和软弱君主所造成的灾难。人们甚至还可以在红白玫瑰中辨认出一种世俗的圣餐象征，正像有人指出有些戏剧其结尾处是指向伊丽莎白一样，如皮尔（Peele）的《巴黎的控告》（Arraignment of Paris），这是一出与圣母神秘剧相对应的世俗剧。但历史剧的强调点和特有的契机是连续性，它既以悲剧灾难（像在福斯塔夫情况下）又以喜剧的节日欢庆作为结束。可以比较一下肖伯纳的《圣女贞德》这出编年剧，此剧的结局是一个悲剧，但其后紧跟着一个收场白，在其中，贞德被弃就像福斯塔夫被弃一样，这是历史性的，它提供的是连续性而不是圆满的结局。

历史剧逐渐地并入悲剧之中，我们经常难以断定何时共享转变成了悲剧的净化。《理查二世》和《理查三世》到目前还是悲剧，因为他们都以国王的失败为结局；它们是历史的，因为它们以博林布鲁克（Bolingbroke）和里乞蒙（Richmond）登基为结局，至少你可以说它们是朝向于历史的。[①]《哈姆雷特》和《麦克白》倾向于悲剧，但弗提布拉斯和马尔可姆这些有连续性的人物，在其悲剧契机中标明了其历史成分。在历史与喜剧之间则似乎只有一种非常间接的联系：在历史剧中的喜剧场面，可以说是有破坏性。《亨利五世》以胜利婚姻为结局，但像杀死福斯塔夫、吊死巴道夫、贬低匹斯托等行动却不像《理查二世》与

① 博林布鲁克，莎剧《理查二世》中赫福德公爵之别号，此人后来取代理查二世为国王亨利四世。里乞蒙伯爵，是《理查三世》中取代理查三世而登上王位者（亨利七世）。——译注

悲剧相关联那样与喜剧相关联。

我们这里仅仅是把悲剧当作戏剧的一个种类来谈的。悲剧戏剧从神秘剧中抽取出它中心的英雄人物，但是英雄色彩与毁灭之间的联系，则取决于反讽的同时存在。悲剧距神秘剧越近，英雄便与神祇更紧密地相联；悲剧离反讽越近，英雄便更富于人性，而灾难也更显得是一种社会事件而非宇宙事件。伊丽莎白时代的悲剧，从马洛开始到韦伯斯特，表现了一种历史的发展，马洛笔下的英雄人物多多少少还是以一种半神的形象出现的，韦伯斯特的悲剧几乎是对一个病态社会的会诊般的剖析。希腊悲剧从未完全脱离神秘剧，因此从未发展成为一种社会形式，虽然在欧里庇得斯的作品中已初露此种倾向。但不管英雄色彩和反讽的比例多大，悲剧自身显示出的主要是一种事件或情节甚为壮观的景象。对悲剧的反应是“必定如此”，或更确切地说，是“这必然发生”：事件是第一位的，对事件的解释是第二位的，且可变的。

随着悲剧向反讽方向发展，对事件之不可避免的感觉开始减弱，灾难的种种根源便展现在眼前。在反讽中，灾难既是武断的，又是无意义的，是一种无意识的冲动（或者，按照感情谬见，是恶毒的致命的冲动）压向有意识的人，或者或多或少地可以加以说明的社会和心理力量的结果。悲剧的“必定如此”变成了反讽的“至少如此”，这是对眼前事实的集中和对神话的上层建筑的抛弃。这种反讽戏剧是一种在神学中称为堕落的世界的意象，是一种简朴的人性的、人作为自然人的、并且处于人性和非人性冲突中的意象。在十九世纪戏剧里，悲剧意象经常与反讽意象相等同，因此十九世纪悲剧不是倾向于对命

运进行随心所欲的反讽的斯奇卡奈戏剧（Schicksal），就是对于人类活动遭受挫折或被窒息境况的研究（很明显这才是更值得赞赏的形式），那是由于外部反动社会和内部无理性的灵魂的双重压迫而产生的。这种反讽在剧场里很难持续下去，因为它倾向于一种行动的静态。在契可夫的某些片断里，最著名的是《三姊妹》（The Three Sisters）中的最后一幕，那里人物一个接一个地从人间退隐，进入到他们主观世界的监牢里，我们在这里已达到了舞台所能达到的那种最接近于纯粹反讽的地步。

反讽戏剧经过了一个完全现实主义的死亡中心，这是一种单纯表现人类生活的滑稽剧，没有评论，除了赤裸裸的展示没有强加任何种类的戏剧形式。这种摹仿的偶像崇拜的形式是少见的，但它的传统的细线可以追溯到从古典滑稽剧作者像荷诺德斯（Herodas）等，直到近代他们的传人。这种滑稽剧作为一种独个角色的表演更为普遍，常在剧场之外演出的勃朗宁的独白剧，把反讽冲突分离出来并使之独白化，这是滑稽剧合乎逻辑的发展。在剧院里，我们通常发现"所有过于人性化的"的生活的场面不是令人难以忍受的，就是可笑的，而且有从前一种直接过渡到后一种的倾向。当反讽从悲剧中移出时，它就开始溶进喜剧之中。

反讽喜剧当然为我们展现"世道"，但一当我们在一出喜剧中发现富于同情心的人物或甚至中性人物时，我们便进入了更加为人熟悉的喜剧范围，在那里，一组怪癖人物被对立的一方所智胜。正像悲剧是情节或所做的事的壮丽视象一样，反讽是性格的视象，或者是与环境对立的个性化的人物，所以喜剧是思想的一种可见视象，一种全然是社会意义的意义，一种所向

往的社会的确立。作为对生活的一种摹仿，戏剧从情节角度讲，是一种冲突；从性格方面讲，是一种有代表性的意象；从思想方面来讲，是显示叙述运动的音调的最后的和弦，它是社会。喜剧离开讽刺愈远，它就越变为我们称之为理想喜剧的东西，不是“世道”的视象，而是你所希望的，像你喜欢的生活的视象。莎士比亚的主要兴趣在于从反讽喜剧中的父子冲突转移到一种宁静的社会的视象，一种在《暴风雨》中最显著的视象。在这里，行动围绕着一位年轻人和一位老者和谐地展开，他们一位是恋人，另一位是慈善的导师。

下一步把我们带到了社会喜剧的极限——杂谈录（symposium），其结构像我们应该期望的那样，最清晰地表现在柏拉图的作品中。柏拉图的苏格拉底既是导师又是恋人，他的视象以一种像余兴杂谈本身一样的形式朝向社会的完整发展，说教性的欢乐，像在《法律篇》开头解释的那样，是把社会团结在一起的控制性力量。不难看出，柏拉图的对话形式是戏剧性的，与喜剧和滑稽剧有密切关系：而在柏拉图的思想中有许多与我们上面所略述的喜剧精神有相抵触之处，值得注意的是他直接与之对抗，可以说试图绑架喜剧。他越这样做，他越进入单纯说明或说教式的独白剧，离开戏剧也就越远。他的最富于戏剧性的对话录，如《欧西德莫斯篇》，则通常在哲学“位置”上是最不确定的。

在我们当今时代，肖伯纳试图尽力把这种杂谈保留在剧院里。他在早期的宣言《易卜生主义的精髓》中明确说，每出剧应该是对一个严肃问题的明确的讨论。在他为《结婚》所写的

序言中说，他赞赏这个事实，因为它遵循时间和地点的统一。由于肖伯纳的那一类喜剧倾向于一种杂谈形式，所以其行动所占的时间与观众一边看一边消耗的时间是等同的。不过，肖在实践中发现，从剧院杂谈中脱颖而出的不是一种迫使进入一个行动或思想的过程的雄辩，而是从套式化的行为准则中解放出来的戏剧。这样一种喜剧的形式在《在好国王查尔斯的黄金时代里》这篇愉快的小小的特写中很清楚地形成了，在那里，即使是最高度发展的人物类型（human－types），如圣人般的福克斯和哲学家的牛顿也仅仅由于其它类型人物的存在，而表现出喜剧的幽默。不过，成为杂谈人物的夸夸其谈的恋人在《人与超人》中显得可怕的重要，即使在《回到玛修撒冷》（Back to Methusaleh）末尾对数学之爱的摒弃也与杂谈的精神相一致。

把诗歌看作是介于历史和哲学之间的媒介的观点，把这暂时的事件一方与永恒的思想一方结合起来的意象，似乎仍包含在戏剧形式这种说明中。我们现在可以看到一种摹仿的或言辞的戏剧从历史剧延伸到哲理剧（多幕剧和多场剧）以及滑稽剧，而纯粹的意象则居于两者之间。这三者是专门的形式，是戏剧的基本点而非文类的区分。但整个摹仿领域仅是戏剧的一部分，是所有戏剧的一个半圆。在场景戏剧的另一个半圆的模糊的未经开发的区域，我们已经划分了一个我们称为神秘剧的四分之一圆弧。现在我们得去划出位于神秘剧和喜剧之间的第四个四分之一圆弧了，去确立第四个基本点，在那里它与神秘剧两次相交。当我们想到属于这里的形式之多种多样时，我们强烈地想把我们的第四个区域称为“混杂物”，放它过去，但正是在这里需要新的文类批评。

喜剧离反讽越远，它越对它那幸福社会的自由运动感到高兴，它也就越容易接近音乐和舞蹈。随着音乐和场景重要性的增强，理想喜剧穿越场景戏剧的界限，变成为假面剧。在莎士比亚的理想喜剧中，特别是《仲夏夜之梦》和《暴风雨》中，与假面剧的亲密关系是不难看出的。假面剧——或者至少最接近喜剧的那类假面剧，我们将称之为理想的假面剧——仍在思想(dianoia)的领域之内：它通常是对观众的一种恭维，或是对其中一个重要成员的恭维，导向一种由观众所代表的理想化的社会。它的情节和人物完全是原料，因为它们仅仅存在于对特定场合意义的关系之中。

由于它对观众的态度更为亲密，便与喜剧不同：它在舞台上更多地坚持观众与社会的联系。一个假面剧的成员通常是观众中化过妆的成员。当演员摘掉假面剧而加入观众行列与之共舞时，总有一个最后的投降手势。理想的假面剧事实上是一种像神秘剧的神话剧，它与神秘剧的关系就像喜剧与悲剧的关系一样。它被构思来强调的，不是通过戒律或信仰所要取得的那种理想，而是所期望的或认为是已经获得的理想。它的背景往往离不开魔法或仙境，离不开田园风光和人间天堂的景象。它像神秘剧一样，自由地运用众神，但是是占有般地，没有想象中的臣服。在西方戏剧中，从文艺复兴到十九世纪末，假面剧和理想喜剧大量运用了希腊罗马的古典神话，对此，观众并不一定要当做“真实的”去接受。

多少有所限制的假面剧对说明它的两个重要得多的同时又更多样的毗邻剧种的结构和特点有一定的帮助。因为假面剧其一边是音乐构成的戏剧，我们称之为歌剧，另一边是由场景构

成的戏剧，这现在已在电影里安家落户。木偶剧和大量的中国传奇，像在电影里一样，观众都可以出乎意外地进进出出，这些是在照相机发明之前场景假面剧例子。歌剧和电影，像假面剧一样，因其过度的炫耀而众所周知；在电影中出现 这种过度的炫耀是因为许多电影实际上成为资产阶级的神话剧，至少有若干批评家在几年前突然不约而同地发现了这一点。在许多电影观众的想象中，演员的私生活处于如此突出的地位，这或许可以与假面剧的有意识的伪装有某种类似之处。

歌剧和电影，有摹仿戏剧的那种摹仿宏伟场景的能力，这与假面剧不同。歌剧仅能通过简化其音乐结构以做到这一点，不然的话，它的戏剧结构将会由于表演失真而遭到污损，而这种表演失真又是音乐的大量复沓的结构所需要的。同样，电影必须简化其场景。因它对舞台有机构成的自然爱好之不同程度，电影又相应地显示出与舞台假面剧的其它种种形式有密切关系：与卓别林和其他人的木偶剧有关系，与最近意大利电影中的艺术喜剧（commedea dell' arte）有关系，与音乐喜剧中芭蕾和哑剧有关系。当电影成功地摹仿了一部摹仿戏剧时，两种形式之间的区别就不值得再去加以区分了，但文类之不同在其它方面仍显示了出来。摹仿戏剧朝着这样一种目标发展，即通过与开场的逻辑联系来阐明它，所以产生了典型的五幕摹仿结构的抛物线形状，所以产生了由“发现”这一术语所表现的戏剧中的目的论的特性。另一方面，场面富丽的戏剧，本质上是队列式行动的，倾向于插曲型的和逐渐的发现，就像我们在所有纯粹场面的各种形式中所看到的那样，从马戏团游行到时事讽刺剧皆如此。在场景壮观戏剧另一侧的神秘剧中，同样的列队行进

式结构出现在莎士比亚历史剧和圣经庆典的长长的连续故事中。在流动演出和偶尔参演的电影中，以及在歌剧中的宣叙部跟戏剧结构紧密地联结在一起的咏叹调系列中，可以看到有朝向壮丽场面的形式中的线性运动的强烈的自然倾向。在莎士比亚的早期实验传奇《配力克里斯》中，向列队行进式结构的运动，“分布在不同国家的”系列场景是显然可见的。

理想假面剧的基本特征是观众的升华，他们成为行进的目标。在神秘剧中，戏剧至多是客观的；观众是不加评论地接受故事。在悲剧中，有评判，但悲剧发现的根源在舞台的另一边；不管它是什么，它比观众要强大一些。在反讽剧中，观众和戏剧直接面面相对；在喜剧中，发现的根源已经转回到观众本身了。理想假面剧把观众放在优先于发现的位置。《费加罗》(Figaro）的言辞行动是喜剧性的，而《唐·纪奥瓦尼》（Don Giovanni）之言辞行动则是悲剧性；但在这两种情况下，观众都被音乐升高到悲喜剧所不及的地位，虽然他们像以往任何时候一样被深深地感动了，但并未从感情上介入情节的发现或人物的发现之中。它把唐璜的败落看成是赏心悦目的场面，很像诸神看待埃杰克斯（Ajax）或达瑞阿斯(Darius）的败落一样。通过一层壮观欢乐场面来看戏剧摹仿，在电影中也是至关重要的，在木偶剧中就表现得更为明显，电影主要是从木偶剧中演变而来的。从反讽喜剧经过杂谈形式到理想喜剧，我们注意到在柏拉图的《会饮》终了时，曾做过这样的预言：同一位诗人应该既能写悲剧又能写喜剧，虽然已经如此成功地这样做的诗人大都是那些像莎士比亚和莫扎特一样的对壮丽场景的种种形式有强烈兴趣的人。

我们下一步必须回到严格意义上的假面剧上来。喜剧离开反讽愈远，允许给幽默（humors）的社会力量也就愈少。在假面剧中，理想社会仍然更多地占优势，幽默下降到琼生式反假面剧的不文明的人物中，据说他们是从比假面剧的其它成分古老得多的一种戏剧形式繁衍而来的。笑剧，作为一种喜剧的非摹仿形式，在假面剧中占有一个自然的位置，虽然在理想假面剧中，它的自然位置是严格控制的穿插表演。在《暴风雨》中，这部喜剧是如此深奥，它似乎把整个假面剧都吸收进自身之中。斯蒂芬诺（Stephano）和特瑞恩奇洛（Trinculo）是喜剧性的幽默人物，卡列班（Caliban）是一个反假面剧人物，这一组非常清楚地显示了这种过渡。假面剧的主题包括众神、仙女、美德的拟人化；而反假面剧的人物就倾向于变为魔怪式的了，戏剧的人物刻画开始分裂为一种美德和罪恶的对照，神与恶魔的对照，仙女与妖怪的对照。它们之间的张力部分地说明了假面剧中魔法主题的重要性。在喜剧结尾，这种魔法由善良的一方所掌握，就像在《暴风雨》中一样；但当我们离开喜剧更远些时，冲突变得日益严重，反假面剧人物变得不太可笑了，而更加阴险邪恶，依次掌握了妖术的权力。这就是《科玛斯》所表现的，它很接近于道德剧中好与坏的公开对抗。在道德剧之后，我们进入了另一种假面剧领域，我们这里将称之为原型假面剧。它是大多数二十世纪高级趣味戏剧的流行形式，至少在欧洲大陆是如此，它也是许多实验歌剧和非流行的电影的主要形式。

理想假面剧试图通过指向其中心人物的方式把观众个性化：甚至包括电影观众，他们以小单位（通常由两人组成）坐在黑暗中，是一种相对来说个性化的观众。当我们离开喜剧时，

一种逐渐增长的孤独感是显而易见的。原型假面剧，像场景喜剧的所有形式一样，倾向于把背景与时间和空间分开。但是，我们发现自己不是置身于理想假面剧的田园风光中，而是经常处于一种不吉祥的地狱边沿，就像《每个人》(Everyman) 中的死亡门槛，像梅特林克笔下封闭的阴间地窟，或在表现主义戏剧中关于将来的梦魇一样。当我们更接近形式的基本原理时，我们看到在神秘剧中共享一个躯体的象征又重新出现了，但是是以心理的和主观的形式，并且没有众神。原型假面剧的行动发生在人类世界里，在它处于最集中的状况时就变成人的思想内部。这一点甚至在古代的道德剧中也是明显的，像《玛开恩德》(Mankynd)和《玻西维俄伦斯堡》(Castell of Perseveraune)等等。在梅特林克、皮兰德娄、安德列耶夫和斯特林堡的作品中，则大量的是含蓄的。

自然地，在这样的背景下，性格塑造必然分崩离析，成为人格的因素和碎片。这就是我为什么把这种形式称为原型假面剧的原因。原型一词在这种关联域中是指荣格所谓的能够进行戏剧性投射的人格之一个方面。荣格所说的人格面具(persona) 和阿尼玛 (anima)、顾问 (counsellor) 和阴影(shadow)[①]极大地有助于说明现代的寓言的、心理的和表现主义的戏剧，它们那马戏团吠叫的狗，幽灵似的女性，不可思议

① 荣格心理学理论所提出的几种重要的人格原型。"人格面具"一词原指演员所戴之面具，荣格借用此词来指一种从众求同的原型，即人在公众场所展现的面具或外观，其意在于呈现与自己有利的形象，以利于社会接纳他。"阿尼玛"原为拉丁文，原意为"灵魂象"，荣格用来指男子内心中的阴性灵魂象，即男性心灵中的女性的一面。"阴影"则指人心灵深处所隐藏的基本动物性，这种本能决定人的活力和创造力，也隐含种种"邪恶的因子"，它大致相当于弗洛伊德所说的"伊德"(本我)。——译注

的智者们以及被迷住的精灵。道德剧和陈腐的意大利艺术喜剧形式都具有抽象本质（后者代表了这种文类的一个原始根基），具有相类似的结构。

有一种混乱和恐惧感伴随着孤独感出现：梅特林克的早期剧本几乎都是写恐惧的。幻觉和现实区别的不断逐渐减弱，像精神投射变为肉体或者正好相反，把行动分裂为万花筒般的千变万化的混乱。德国表现主义戏剧中暴乱场面以及恰佩克（Capek）笔下的关于机械的幻想，说明同一种分崩离析在一种社会环境中所起的作用。从文类的观点来看，最有趣的一个原型戏是安德列耶夫的强有力的《戴黑色面具的人》，在剧中，作者看到的不仅是一个贵族个人的毁灭（这是它明显的主题），而且看到了现代俄罗斯的整个社会在瓦解崩溃。这出戏对两组互不关联的人格因素加以划分，一组与自我控告相联系，另一组与死亡愿望相联系，它把人的心灵表现为一个由大批恶魔占有的城堡。很明显，原型假面剧离开理想假面剧愈远，它就更清楚地把自己表现为已解放的反假面剧，一种摆脱控制的半兽半人的森林之神的狂欢。日益精细的戏剧的进步看起来是向着一种所有戏剧形式的最原始的“承认”（anagrorisis，或recognition）方面发展。

在原始假面剧的末期，也就是当它和神秘剧相融合的时候，我们就到了尼采所指出的悲剧产生时期。这时，主宰万物的神的出现同森林之神的狂欢紧密地联系了起来，而酒神（Dionysos）和太阳神（Apollo）一起也在剧中出现。我们称此戏剧的第四个基本点为显灵期，即戏剧的启示录，或神圣剧和魔怪剧的分离，此点与摹拟真人真事的戏剧正好相反，后者所反

映的仅仅是人的混合特性。此点是显灵点的戏剧形式，最为熟悉的是圣经中的《约伯记》(the Book of Job)。从悲剧直到杂谈我们所描述的一种戏剧的完整的圆周最后于此点上结束。在这里两种庞然大物　　巨兽和海中怪兽代替了经常出现的魔怪式的动物。

从亚里斯多德到贺拉斯的古代文艺评论家都感到疑惑，为什么像山羊剧(Satyr－play)这种杂乱无章低级下流的笑剧竟是悲剧的来源，尽管他们很清楚事实的确如此。中世纪从神圣、英雄的神秘剧到悲剧的转变过程也并未大大缩短，从而使得戏剧的这种发展进程更加明显了。以《圣经》为体裁的剧作的最明显的显灵形式是折磨人的地狱剧，描述了一位神圣的拯救者对魔鬼的胜利。剧中的魔鬼都是些类似古希腊半兽半人的森林之神，不过是以基督教人物形式出现的，在类型上非常近似森林之神的戏剧人物，而与直接表演耶稣的圣经剧总是若即若离，或者像《塞昆德·帕斯特罗姆》(Sevunda Pastorun)所表现的那样驯服而又令人敬畏，或者像在十字架剧和哈罗德(Horod)剧中那样是胜利的恶棍。正如古希腊悲剧保留和发展了森林之神，伊丽莎白时期悲剧在其丑角场面和笑剧枝节中也保留了森林之神剧式的情节，《浮士德》(Faustus)及以后许多悲剧的情形便是如此。这类因素还成了某些戏剧的重要插曲，如《麦克白》中的看门人，《哈姆雷特》中的掘墓人，《安东尼与克莉奥佩屈拉》(Antony and Cleopatra)中的养蛇人。这就使得那些把森林之神剧抛之脑后的具有古典式思想的文艺批评家感到困惑不解。如果我们把《泰特斯·安德洛尼克斯》(Titus Andronicus)看作一个并不折磨人的地狱，那么，我们也许能从这场由猥亵

吵闹的恶魔表演的森林之神剧中得到更多的戏剧灵感。

圣经剧中的两个情节是圣诞和复活：后者代表胜利的神祇，前者代表从国王到牧羊人都要为之举行巡回假面剧演出的圣母，这个形象与理想假面剧中那些警觉的王后或贵妇正好相反，而既善良又呆板的《科玛斯》中的夫人则居于两者之间。有一位妇女人物还要代表某种折衷的团结和秩序，这在大型假面剧《浮士德》和《彼尔·金特》(Peer Gynt)结束时有模糊的表现。前一部剧作中“永恒的女性”与传统有着一定的联系。现代剧作以显灵形式出现的作品包括从克劳得尔(Claudel)的天使报喜剧到叶芝的《凯瑟琳伯爵夫人》(Countess Cathleen)。剧中的女主人公实际上是一位爱尔兰的女性耶稣，为了人民她牺牲了自己，然后利用她纯真的天性欺骗了魔鬼，这很像安瑟尔姆以前(Pre-Anselm)[1]的赎罪理论。正如叶芝在注释中所指出的，这个故事是世界上最伟大的寓言之一。

1 安瑟尔姆(Saint，1033－1109)，英国大主教、神学家、哲学家。——译注

特定的主题型形式

（抒情诗和口传史诗）

我们说戏剧是外在的，而抒情诗则是内在的对声音和形象的模仿，这两种文类都回避模仿直面观众。再者，像我们在第一篇文章中提到的，戏剧趋向于虚构型模式，而抒情诗则趋向于主题型模式。我们发现最方便的是把戏剧的种种特殊形式当做一组虚构作品来看待，这还可以把戏剧粗略地但可能有用地进行划分。现在我们提议对相应的一组主题进行考察，然后把考察结果运用于抒情诗上，并同时用之于口传史诗，包括主题型的或接近于抒情诗的口传散文作品。它们作为虚构作品，作为纯叙事诗，如果是插曲型的，则与戏剧的各属类相应；如果是连续型的，则与我们后面要分析的散文体虚构作品的各种类相应。

但是，很显然抒情诗的题材和形态并不是固定的。它不像戏剧那样受到观众和演出条件（如在剧院上演的戏剧）和程式的制约。因此这种考察不能也不想把抒情诗的特殊形式加以分类；而只想叙述一下抒情诗和口传史诗的主要程式化的主题。再次强调一下，目的不是硬把诗歌塞进分类的框框里，而是要以

经验为基础阐明程式化的原型是如何在程式化的文类中得以表现的。

先让我们分析一下我们所认为的抒情诗的开端，那种神谕式的联想的过程，它正好与戏剧中的“显灵”（epiphany）相对应。这一类型最直接的产品是一种宗教诗，其特点是音节的集中和意义的模糊。我们最熟悉的这一类型中现代的典范是霍布金斯（Hopkins）的诗歌[1]。在具有复杂诗节定式的宗教诗中，如在《珍珠》（Pearl）及赫伯特（Hebert）的许多诗中，我们意识到在复杂定式中寻找押韵字和安排词序的法则是适应于与这种形式相一致的那种精练的机趣的意义的，它是一种智力的牺牲。这种复杂的语辞定式可以追溯到英诗起源时奥尔德赫姆（Aldhelm）的离合诗（acrostic）[2]以至希伯莱赞美诗。

我们注意到大量的宗教文学作品中充满了双关语和词汇的前后呼应，在这种风格里，诗和散文的韵律区别很难感受到。《圣经》的英译本，特别是1611年的钦定本，令人叹服地保持了神谕般的散文诗韵律；当然希伯莱文的双关语就是另外一回事了。《古兰经》中古奥的歌唱赞美诗就是这种神谕风格的典型例子，而古典神谕中令人费解的诗的语言也属于这同一种程式。这些特点尽管有所退化，但终究通过宗教诗而生存下来了；在英语中从盎格鲁撒克逊时代一直到《圣灰星期三》第五部分的开端。从上面的分析我们清楚地看到，神谕还是口传散文韵律

① 杰·曼·霍普金斯（Gerard Manley Hopkins，1844—1889），英国教士诗人，其诗当时未受重视，直到二十世纪三十年代才被一些人所推崇。——译注

② 奥尔德赫姆（？—709），英国早期的一位主教，也是作家、诗人。“离合诗”，即几行诗句，其起首或末尾或任何其它特定处之字母若联合起来，亦可凑成一个字或词者。——译注

的起源或发源地。其最显而易见的结果就是祷告词(prayer)，它似乎要求一连串的修辞排比，许多短语用一种近似自由诗体的节奏连接了起来。

以太阳神赞歌、犹太圣歌、基督教赞美诗和印度《吠陀》(the Hindu Vedas)为代表的更为大众化那一类的宗教抒情诗，其韵律变得更为庄严、简朴而又高贵，诗中的"我"成为一种可见的信徒团体，句法和措词也变得意义更加明确。在这需要强调的是神的客观性和神的支配地位，而此类抒情诗所反映的是外在的社会纪律意识。

与圣歌(hymn)和赞美诗(psalm)相联系的叙事口传史诗对神描述更为连贯了。这种神话有两个部分：传说，重述了神的自身经历以及他以前如何对待他的子民；描述他所要求的仪式程序。一般说，同是前者引出了后者，或者说是对后者的一个说明解释。荷马的赞美诗大部与传说相关；《吠陀》则趋向于使过去传说附属于现在的仪式。我们可以比较一下《圣经》开始对创世纪的叙述，七天的创造以诗节的形式出现，具有很多赞美诗的特点：这里以安息日的确立作为创世纪叙述的高潮。与我们将要涉及到的狂想曲般的或祭酒神歌般的形式相反，太阳神赞歌或犹太圣歌中崇拜者的愿望，是要做神的信徒而并非一定要和神认同。

与圣歌紧密的相联的是献给神在人类中的代理人——英雄或国王的颂词(Ode)。在一些犹太圣歌中，特别是在第四十五节里，国王是中间人物，为其人民而兴奋和痛苦都达到了极点的大卫之子弥赛亚就出自国王。在希腊文学中品达体颂歌(Pindaric ode)主要描述得胜的运动员，尽管这是一个凡人的形象，

却通过揉入颂歌中的神话和传说表现了运动员与神祗之间仪式上的联系[1]。在罗马时代，皇帝受到崇敬，就为神话颂词增添了另一主题，它一直持续到维吉尔（Virgil）的第四篇田园诗和贺拉斯的《世俗卡门》(Carmen Saeculare)。后来颂词的主要形式变为典雅爱情中贵妇的赞誉诗。颂词也是一种修辞散文形式，并不是一种能够给人以深刻的印象的以人为主题的文学记录，而在非个人化方面却有一定的灵活性。对美德和文化方面的散文颂词，尤其是诗歌，不时地出现；它在类似法律方面的道歉词或辩护词中经常出现。在诗歌本身我们有圣西西利亚(St. Cecilia)颂词和音乐颂词这样的形式[2]。喜歌、凯旋词以及用于节日欢庆和游行等类的诗也都属于颂词。作为一种大众化的程式，颂词在一种扩展了的形式中把抒情诗和口传史诗两者结合了起来。

在颂词中，诗人引导读者去注视另外一种东西。也许这种东西不能为肉眼所看到，如我们有社会诗歌，比如各种各样的爱国诗。社会诗歌带领我们进入了抒情诗的下一个基本类型，在早些时候曾定义为对某种物质或半物质的压力的迷醉或反应也许把“压力”说成推进更为合适。人的受教育始于摇篮曲，这就是此种类型的迷醉。婴儿被以一定的节奏摇来晃去，或其主题包含着某种慈爱的拍打。这种熏陶一直持续到大学时代的呐

---

[1] 因古希腊诗人品达（前522？—442）而命名的一种颂诗体裁。品达以赞颂体育竞技胜利者和他们的城邦的颂诗，风格庄重，词藻华丽，形式完美，对后世影响甚大，在十七世纪的古典主义时期被认为是“崇高的颂歌”的典范。在形式上，品达体颂诗的特征是将全诗分为三个诗节，向左、向右舞动时唱第一、二诗节，静立时唱第三诗节，各诗节中韵律和长度不等。——译注

[2] 圣·西西利亚（？—230），古罗马之女殉教者。“圣西西利亚颂词”即一些歌颂这位女殉教者的宗教诗。——译注

喊、歌唱或类似形式的种种神秘仪式。国歌是另一种与社会诗歌联系紧密的形式。在过去的社会里我们可以发现和平时期的劳动号子和战争时期的战歌，它们都具有共同的特点。在口传史诗的发展进程中最著名的是民歌(ballad)，它的很多特点很近似于社会诗歌，以致于许多学者认为其来源就是社会作品，比如民歌多重复沓和开端常常引人入胜的特点便与社会诗歌相同。在口头散文中与这种沉迷相对应之点是圣诫或训诫文，其篇幅较长，而在西方文学中得到最充分发展的要算布道文(sermon)。其它形式将在以后提到。

参与神秘仪式基本上是间断性的：在原始社会里它可以伴舞持续数小时，在颓废社会中可以通过演讲而持续数小时，但在文化发达国家里就只能退入背景里去了。对文学来说，有形颂词的隐没，通常意味着死亡之无形存去。同颂歌式的葬礼悼词一起，我们从与神秘戏剧相应的程式发展到了与悲剧相应的程式。这里我们首先遇到了为英雄、朋友、领袖和女主角的死亡所做的挽歌(elegy)或葬歌(threnody)。葬歌向神话方向发展的趋势也很强：其中的人物不但被理想化，而且常常被抬举到大自然精灵或就要死去的神祇的位置。田园挽歌在传统上把其对象等同于阿多尼斯(Adonis)，由此构成了葬歌的程式中心。华兹华斯《露西组诗》(Lucy)中的几首诗就表明即使一首非常简短的挽歌也可以容纳这样一些意象。相应体裁的口头散文是悼词，现在以某种讣告的形式存在：在这里扩展了的神话的迹象减弱，而取而代之的是常常扩展了的教条和概念，这对于一种散文媒介来说是自然的。悲歌是一种少见而又困难的口传史诗形式，其主人公永远为一个悲剧性人物，又是一名战无不胜

的英雄。悲歌的代表作是马维尔（Marvell）[1]为克伦威尔（Cromwell）所写的颂歌以及这方面的原型——贺拉斯的《雷古拉斯颂歌》（Regulus）。

现在我们来分析一下挽歌程式中一种更为独特的墓志铭（epitaph）形式，它往往概述一个人的一生。墓志铭的内容从颂扬到谩骂各不相同，即使在《希腊文选集》（the Greek Anthology）中它也保留其初始作为标志的作用，如同明显树起的某种东西以吸引过路人的注意力，迫使他们去读。相应的口传史诗形式是历史性的墓志铭，如对逝去往昔的沉思，它与毁灭关系密切，正如个人的墓志铭与其石碑的关系一样。在散文方面英国有以布朗（Brown）的《瓮葬》（Urn Burial）为代表的浮夸的墓志铭式的沉思录[2]。

更接近反讽的是怨诉、流放诗歌，对残忍行径的蔑视或抗议。在这里要求注意的个人不像墓志铭中的死尸，这种人能为自己讲话，当然常以诗人本人作为代表。大多数典雅爱情诗的主题都是如此，其中心原型是一个高傲而无情的贵夫人。这样一个形象正好是田园挽歌最初形式的反讽对应物。悼念阿多尼斯的死最合逻辑的人要算维纳斯，当然她很少在文学作品中充当那个角色，除非那段特定的神话成为作品的主题。但在大多数典雅爱情诗中贵夫人都要对情人的痛苦甚至死亡负全部责任。将来我们还要对这个两面女性形式进行分析。很自然，怨诉是很容易扩展成为口传史诗形式的，包括叙事悲剧，这种悲

---

[1] 安德鲁·马维尔（1621—1678），英国诗人。——译注

[2] 托马斯·布朗（1605—1682），英国医生、散文家，《瓮葬》（1658）是他的代表作。——译注

剧的感情的焦点不在于灾难，而在于大难之后的悼念，比如莎士比亚的两首叙事诗便是如此。

悲剧性反讽方面的代表是忧悒的诗歌，其极端形式则表现得基调低沉，多愁善感，在这里个人受到冷落，他孤独已极，犹如行尸走肉。在波德莱尔（Baudelaire）的《巨人》（geante）一诗中，高傲的贵夫人带有更为阴险的音调，死亡的主题表现为简单的形体上的消亡："七复归于土"，就像中世纪的诗描写的那样。这个方面最为适合的口传史诗形式就是"骷髅舞"，这是正在消亡的社会的诗歌。

下一个基本点很难命名：我们也许可以摹仿霍布金斯的说法而称之为"外景"（outscape）。在抒情诗中它同戏剧中的滑稽剧相似，其反讽中心在悲剧和喜剧中是相当常见的。它的程式是一种纯粹超然态度的投射，在其中每个形象、环境和气氛都是诗人想象力的外观。广义的讽刺短诗（epigram）一词可以表明它的某些特点，但讽刺短诗通常强烈地倾向于喜剧性和讽刺性。中国和日本的抒情诗显然以这种程式为基础，与西方诗歌构成了鲜明的对比，西方的讽刺短诗显示出更多感情色彩或采用更多的修辞手段。只有莎士比亚的一些十四行诗如《在羞耻浪费中消磨精神》等除外。

在散文中相应的基本点为谚语（proverb）或格言（aphorism），这种文类起源于《圣经》的智慧文学作品形式。在这里我们接近了与神谕正好相反的说教式讽刺作品。谚语产生于民间，纯粹是人类的预言：通常它与神谕具有同样的修辞特点——押头韵，半谐音和排比，不过它的读者是那些具有独立意识和分析能力的人。其权威性来源于经验：对于谚语来说，智

慧也需要经过实践的检验；只有傻瓜才会仅仅追求新的东西。格言的最大优点就是谨慎与适度。布莱克的《天堂与地狱的婚姻》中的格言是从神明角度所写的嘲仿性谚语。

当我们进而分析讽刺性程式时，不管是哈代和于斯曼的抒情诗还是德莱顿和蒲伯的史诗，都带有谚语和格言的特点。他们的作品华丽清晰而不神秘或带有魔力，他们的写作技巧所关注的是意识的集中。这里有两个重要方面：一是紧凑的诗体骨架，所有措词严格地照此轮廓顺序进行排列；二是明了的韵律格式，比如全押韵偶句格式。计划外的韵律形式被控制在最低量，如押头韵，半谐音，诗的措辞除韵律外都应遵循华兹华斯的法则，正如非修辞的散文一样。这个时期的口传史诗和散文自然地十分相像，如书信，正式的讽刺诗。

在讽刺诗中观察仍是最主要的，但当被观察的现象由阴险变得可笑时，他们同时也就变得更加虚幻和飘渺。在口传史诗中我们发现有一种与骷髅舞相对应的喜剧形式："遗言诗"(testament)。英语中最著名的就是斯威夫特为自己写的墓志铭。与遗言诗相关的是邓恩(Donne)的周年纪念献词，其中一位姑娘的死竟发展成了一般性的讽刺或称之为"剖析"(anatomy)——以后我们还要提到这个词。

我们现在所分析的是与喜剧有紧密联系的领域，但并没有脱离开经验的范围。佯谬诗标志着讽刺诗程式的某些变化。这种诗以佯谬(paradox)为主题，不再是写作技巧的偶然特点。很自然，在"玄学"诗中，我们发现许多这样的类型，其中经常使用一种规则是故意牵强附会，因而显得幽默机智。邓恩、赫伯特、艾米莉·狄金森的诗就是如此。佯谬也经常是一种感情

上的矛盾，我们有时很怀疑，对这类诗应该严肃对待，还是一笑了之。佯谬诗属经验喜剧，接近讽刺诗，因为诗中的佯谬常是以讽刺的方式对待狂热而侠义的爱及宗教之类，如邓恩对彼特拉克风格化的诗体（Petrarchan Code ）的评论．“愿似不生育的天使那样去爱”，或者像在赫伯特的一些诗中一样，自吹自擂的美德可鄙地成了人的天性。一种对典雅爱情诗做佯谬处理的或者可以称之为被封闭爱情的对话。与此相近的口传史诗形式是辩论，它使人想起喜剧与法院的联系，这儿对一个问题的两个方面进行争论．争论不已只好提交给裁决者，但裁决者常常迟迟做不出决定．例如《猫头鹰与夜莺》，乔叟的《家禽议会》及斯宾塞的《可变篇章》。

一种较为清晰的抒情诗形式的喜剧是乐歌（Carpe diem），它是以及时行乐以体验一时的欢乐为基础的。不管是在主观上还是在客观上，这类诗的基调都是超然脱俗。诗人就是在喝醉的时候也能完全控制自己，而那一时的欢乐也是超脱于时间之上的。最不合格的欢乐诗与某种天真的意象相联系，比如布莱克的某些诗。从贺拉斯到赫里克（Herrick），所有伟大的伊壁鸠鲁派诗人都承认所体验的欢乐的局限性和它在面对漫长的黑夜深渊的短暂性。即使在赫里克的诗中也有很多特点。如对民间传说中爱情故事的叙述及对衣着、首饰和香水的意象的描述，它表明与假面剧而不是与喜剧有类似之处[1]。抒情喜剧中日常体验的极限，由平静的思想、胜利的反讽或低度满足，以及调节

---

[1] 罗伯特·赫里克（1591－1674），英国诗人，代表作是《西方乐土》（1648），多写英国乡村民俗。——译注

自身以适应经验并且弃绝堂吉诃德式的狂热感情的诗歌所达到。华兹华斯宁静的回忆式创作套式，表明他仍想停留在那种经验状态中的倾向，这与大多数浪漫作家正好相反。在口传史诗中对宁静的表达常呈现为描述性诗，在此类诗中，诗人爬上山顶，俯视脚下的全景，这是对显灵点经验的模仿。由平静的头脑所做出来的诗，若其主旨不在于表现自己，而是尽力向读者揭示一个隐秘的世界，这就把我们带到了另一个基本点：谜语（riddle）。

谜语的思想是一种描述性内涵，其对象不是被直接描述而是用种种条件加以限制，用一系列的词语来讲述其周围的种种。在简单的谜语中，其中心对象为某一意象，读者感到必须去猜测，也就是要努力把这一形象与其名字或代号联系起来。一种稍为复杂些的谜语就是图案式象征（emblematic vision），它也许是人类最古老的交流方式之一，举例比下定义更简洁：

> And the Lord said unto me, Amos, What seet thou? And I said, A plumbline. Then said the Lord, Behord, I will set a plumbline in the midst of my people Israel.
>
> （主对我说，阿默斯，你看到什么啦？我说是一条铅锤线。然后主说，注意我将在我的以色列选民中设一条铅锤线。）

其它预言者都表现为有象征结构，比如戴奥基尼斯（Diogenes）的灯，这是一种一直流传下来的修辞手法，一直到柏克（Burke）的匕首等等。同样形式的文学发展也包括寓意画本身，

比如布莱克的虎、葵花和病玫瑰等都属此传统，还有赫伯特的画面幻想诗《辘轳》。图案式象征与现代小说中的纹章意象之间的联系是显而易见的。在象征主义中我们还发现有第三种形式的谜语．它通常是某种基调而不是包含内容的实物。在文类日益精致化的发展过程中，通常在同样的传统中较为简单的成分残存下来，马拉美（Mallarme）的谜语诗即如此。

谜语和图案式象征同在散文中相应的基本点寓言的联系非常紧密，当然寓言也属于口传史诗形式。其中小型寓言（fable）是较为简单的，接近简单的谜语，其中的道德说教启示就相当于谜语的谜底。篇幅较大的寓言（parable）是高度发展的形式，包含有较大容量的特有道德启示。在较为简单的寓言中，其神话风格（会说话的动物诸如此类）是叙述通常所具的特点；在复杂寓言中，此类风格就不太明显。在耶稣的寓言中，有关绵羊和山羊的寓言是一种启示录，其中大量使用了令人难以置信的材料。

赫里克有关樱草花、水仙花的诗很接近简单寓言和图案式象征的传统，以致读他的诗就如同在读一篇来自樱草花的演说词。然而，赫里克的水仙花可不像华兹华斯的，它被直接呈现在读者面前，时刻都有可能变成拟人化的。这又使我们联想起假面剧，而在泛灵论的传奇故事中的天真的幻想和仙境又返回来。济慈的《希腊古瓮颂》就属一首幻想诗，最接近图案式象征诗歌，它通过把意象拟人化以表现诗人心境与意象之间的密切联系。下一步我们来到了田园诗（pastoral）的领域，回到了第一篇文章中我们提到过的浪漫故事模式，怜悯和恐惧变为娱乐的方式，分别表现为美丽和崇高。这些手法一般被认作“对

比”，像弥尔顿对美好和忧伤情感的生动描绘，但有时两种情感似乎合而之一，如马维尔（Marvell）未成熟期的一些诗作。

但当天真的形象合在一起时，与之相对应的经验形象就会重新出现，这种程式我们可以称之为意识扩展诗，其中诗人对无形的精神幻想世界的狂喜和他对经验观点的净化是处于平衡状态的。如在相应的戏剧形式中一样，这种诗里没有对生活直接的模仿，而是对生活壮观场面的模拟，可以以高姿态来对待经验，因为同时出现的还有另一种形象。在戏剧中，这种对壮观场面的模拟可以借助音乐和场景。悲和喜不能通过音乐和布景表现出来，它们都是语言概念；只有有了事先准备好的剧本，我们才可以选择合适语言表达悲剧或喜剧的感情。当代给人印象最深的意识扩展诗要属艾略特（T. S. Eliot）的四重奏和里尔克（Rilke）的《杜伊诺》（Duino）哀歌。前者的音乐和后者的插图表现出各种艺术门类之间联系的紧密性，艺术不讲话，这比诗歌更明显得多。

下一类诗歌的程式我们可以称之为认知诗。这种诗颠倒了梦和醒的通常联系，以使其经历如同梦魇，幻觉却好似真实。这种口传史诗程式包括中世纪的爱情形象，这里又有一种在非凡环境中具有直接个人关系的场景。一个典型的现代纯抒情形式的例子，一般说来是艾略特的《玛丽娜》，它很接近相应的戏剧形式。里尔克的许多俄耳甫斯十四行诗就属这种形式；沃恩和特勒贺恩的诗也大都属这种程式[①]。这类主题本来很少也很

---

① 亨利·沃恩（Henry Vaughan，1622？—1695），英国“玄学派”诗人之一。托马斯·特勒贺恩（Thomas Traherne，1637—1674），英国牧师、宗教诗人。——译注

难用散文的韵律去写作，但在《思索世纪》(Centuries of Meditation)中，特别是在著名的"玉米是东方的和不朽的小麦"段落中却做到了这一点。

认知诗中很重要的一类是自我认知诗。在此类诗中，诗人自己从经验醒来进入幻想的现实，比如柯林斯(Collins)的《诗人颂》，柯勒律治的《忽必烈汗》，叶芝的《塔》和《驶向拜占庭》。这种文类与我们将要分析的下一类型的主题很相近，它也是处于最后一种类型的边缘，在那里，我们又会回到神谕(oracle)。这些狂热形式的诗，使诗人感到好像被某种内在的、难个人的力量所控制。最迫近认知的是偶像诗，如克拉肖(Crashaw)的一些颂诗。在浪漫主义时期，一种更为主观、狂热的形式变得流行起来，如雪莱的《西风颂》，史文朋、维克多·雨果和尼采(他很奇怪地声称是他创造了狂热诗)的很多诗作，布莱克的预言诗，特别是《四天神》中的第九夜，以及斯马特(Smart)的两首伟大的诗作便都是例子。这些诗大都是口传史诗类型的，有重复出现的韵脚。在抒情诗形式中，我们可以注意到疯狂歌曲(mad song)这种程式的出现，如《李尔王》中爱德加的几首插曲，叶芝的"疯狂的珍妮"组诗，另外还有其他几位诗人的诗作，其中包括司各特的诗。疯狂歌曲的歌唱者都是些流浪者，他们表现出与某种神秘存在和力量(比如与大自然精灵)，远比普通人更为密切的关系。从一个更为精细的层面看，诗人暗示打碎自立幻象而使之进入自己的头脑，比如韩波的《彩》。

现在我们又接近了一开始所提到的神谕韵律，诗和散文的韵律开始合并。比如在惠特曼的诗中，我们注意到每行末都有

一个很强的停顿——很自然，如果韵律不规则，那么连续诗行就会显得苍白无力。现在韵律有一种抒情诗的联想节奏、口传史诗诗行和散文句式相融合的趋向。从狂热的诗歌中我们可以看出这种趋向，它像欧辛（Ossian）[1]的诗那样天真，又像继《魔鬼的季节》之后法国现代韵律诗的发展那样精致。

---

[1] 传说中三世纪左右的爱尔兰及苏格兰高地之英雄诗人，十八世纪曾出版过据说是他所著的诗集。——译注

特定的连续形式

（散文虚构作品）

我们把虚构作品一词用于书面语的文类，是指其中的散文倾向于成为主韵律，这种观点是和认为虚构故事的真正含义在于虚构或不现实的观点抵触的。所以，如果图书馆得到一本自传，图书管理员若相信作者，就会把它划分为非虚构作品；但他若认为作者是在撒谎，则会把它划入虚构作品类。很难说这样的划分对一位文学批评家来说有多少用处。虚构作品（fiction）一词，无疑就像诗歌一样，从语源学上讲其意义是为其自身而编著的材料，但在文艺批评中可以用来指任何具有连续形式的文艺作品，而且几乎总是指用散文写成的艺术作品。也许这样的要求有点过分，但至少也是对习惯地认为虚构作品与我们认为是小说（novel）的那一种真正的虚构作品形式相等同这种陋习所做的抗议吧！

让我们来看几种难以分类的处于“非虚构作品”和“文学作品”边缘的书。《项迪传》是一部小说吗？几乎每个人都会说是，尽管这本书丝毫不注意“故事的价值”。《格列佛游记》是小说吗？大多数人就要提出异议了，包括杜威（Deway）于进制

分类法，把它列于"讽刺与幽默"之下。但不管怎样，每个人都会称之为虚构作品。那么，如果是虚构作品，它作为文类与小说之间就有了区别，后者只能算作此文类中的一种。现在我们就来看一看虚构作品。《旧衣新裁》是虚构作品吗？如果是，那么《忧郁的剖析》(The Anatomy of Melancholy)又何如呢？这只是一种文学形式，还是以某种风格创作的非虚构作品？博罗的《语言学家》(Lavengro)属不属于虚构作品？"每人必读丛书"认为是；"世界古典丛书"则把它归入"旅游与地志"类①。

有些把虚构作品与小说等同看待的文学史家，对世界发展史上没有小说的那段时间感到困窘，一直到笛福解放了他们，其眼界才从难以忍受的暗淡转变过来。他们不得不把都铎时代虚构作品收缩成为以小说形式写成的一系列尝试性散文。这对于德罗尼②来说够可以的，但对锡德尼(Sidney)就不合适了。他们只好假定十七世纪是虚构作品的中断空白时期，但实际上这一时期恰好是修辞散文的黄金时代。最终他们还是发现，在1900年以前小说仍是一种多多少少被人认可的形式的名称；从那时起，它渐渐发展成为一条装杂物的口袋，任何非"论述"性的散文作品都被装入其中。显然，这种以小说为中心的散文虚构作品论点已变得像托勒密的观点一样，由于其过于复杂而不再实用，某种更为合适和哥白尼式的观点应该取而代之。

当我们开始严肃地思考一下小说，不是把它与虚构作品等

---

① 乔治·博罗(George Borrow，1803—1811)，英国小说家，多描写农村下层居民生活，《语言学家》(1851)是他的代表作。——译注

② 托马斯·德罗尼(Thomas Deloney，1543？—1600)，英国小说家，代表作《纽伯里的杰克》写的是纺织工人的生活。——译注

同起来，而是把它看作是其中的一种形式时，就会看到它的特点不管是什么，都是像笛福（Defoe）、费尔丁（Fielding）、奥斯丁（Austen）及詹姆斯（James）等人处在小说传统的中心，而博罗、皮科克（Peacock）、麦尔维尔和艾米莉·勃朗特（Emily Bronte）只能算处在边缘。这并不是对其长处的评价，我们也许认为《白鲸》比《利己主义者》更“伟大”，但感觉到梅瑞狄斯（Meredith）的作品更接近于典型的小说。费尔丁对传统小说有很大贡献，他认为小说就是用散文体写成喜剧史诗，这种观点似乎对小说传统的确立十分重要。在我们所认为的典型小说中，如简·奥斯丁的小说，情节和对话与风俗喜剧程式有密切联系。《呼啸山庄》的程式与故事和民歌有更多的联系。看来它们与悲剧联系较为紧密。悲剧性的激情和愤怒的感情出现在《呼啸山庄》中显得很自然，但若出现在简·奥斯丁的作品中就会破坏其基调的平衡。超自然及诸如此类的东西也有同样的作用，它们很难进入小说中。情节的形态也不相同，艾米莉·勃朗特是从线性音调讲述她的故事，好像需要一个叙述者的帮助；但简·奥斯丁则是围绕某一中心场面展开故事，若加入一位叙述者反而显得多余。程式如此不同证明把《呼啸山庄》看作与小说不同的散文体虚构作品是正确的，在这里我们称之为浪漫故事。我们还要在不同的关联域中多次使用这个词，但总的来说，浪漫故事（Romance）好像比故事（Tale）好一些，因为故事更适合于某种较短的形式。

浪漫故事与小说的根本区别在于人物塑造的观念，浪漫故事的作者并不打算去刻画“真实的人物”，而其人物作为风格化的形象已扩展成为心理原型。正是在浪漫故事中，我们发现荣

格（Jung）所说的“力比多”“阿妮玛”“阴影”分别在男女主人公和坏人身上都有所反映。这就是为什么浪漫故事如此经常释放出小说所缺少的强烈的主观意识，也就是寓言经常潜伏于其边缘的原因。在浪漫故事中的某些人物因素被释放出来，这就使它们成为一种比小说更为富有革新性的形式。小说家所涉及的是人格及戴上他们的人格面具或社会面具的人物。他需要一个稳定的社会框架，我们的不少优秀的小说家既是程式化的，又处于浮华烦琐的边缘。浪漫故事作家所涉及的是个性，是通过幻想而理想化的人物，而且，不论他们如何保守，某种虚无主义或桀骜不驯的意识可能流露在字里行间。

因此，散文浪漫故事，是一种独立的虚构作品形式，它区别于小说，区别于小说那个术语如今所覆盖的混杂的散文中的一个分枝。即使在其另一个分枝——短篇故事中，我们也可以把爱伦·坡的故事形式分离出来。它与纯粹浪漫故事的关系就如同契诃夫或凯瑟琳·曼斯菲尔德的作品与小说的关系。纯粹属于一种形式的作品是找不到的；不能看作小说的现代浪漫故事几乎是没有的，反过来也是如此。散文体虚构作品的形式是混杂的，如同人类的种族，决不像性别那样界限分明。实际上，虚构作品中的一般要求常常是一种混合形式。一部浪漫小说（romantic novel）要突出传奇性，使读者的力比多（libido）能投射在男主人公身上，而其“阿妮玛”投射在女主人公身上，又要有小说般的新奇使这些投射控制在读者所熟悉的世界的范围之内。那么，也许有人会问，做出上面的区别有何用处呢？尤其当对它们绝非是没有认识时，虽然这种认识的文艺批评中没有得到发展。如果听到有人说特罗洛普（Trollope）写的是小说，

而威廉·莫里斯（William Morris）写的是浪漫故事，那是不会令人感到惊奇的[1]。

原因是我们应该从他自己选择的程式去研究一位伟大的浪漫故事作家。仅仅因为文艺批评家没有严肃地研究过浪漫故事就把威廉·莫里斯列在散文体虚构作品的边缘是不应该的。从浪漫故事的革命性质看，选用这种文学形式并不意味着作者有意掩饰自己对社会的态度。如若司各特曾声明自己是一位浪漫故事作家，那么只谈他作为一名小说家的缺点的批评文章就不是一篇好文章。还有《天路历程》(The Pilgrimis Progress) 的浪漫故事性质，其原型人物的性格塑造及其在宗教体验方面革命性进展，由此它成为一种文学形式的圆满的实例：英国文学并不是把一本书吞下仅仅去获取其营养中的宗教成分。最后，霍桑在《有七个尖角顶的房子》的前言中指出，此书应视为一个浪漫故事而不是当作小说来读，他也许确实这样想的，尽管他还说，小说这种写作形式的竞争优势使得浪漫故事作家为没有使用这种形式而感到遗憾。

浪漫故事比小说更为古老，这个事实就造成一种历史印象，浪漫故事将会迅速发展，因为它是一种幼稚和发育不全的形式。浪漫故事与社会的密切关系及其对英雄主义、纯洁的严肃的理

---

[1] 特罗洛普（Anthony Trollope，1815—1882），英国现实主义小说家，与狄更斯同时代。他一生创作勤奋，共写成 47 部小说和一些传记、游记。其文笔隽永幽默，叙述明角，人物生动，故事发展自然流畅。威廉·莫里斯（William Morris，1834—1896），英国诗人、作家，他早期写过一些神话诗篇，八十年代参加社会主义组织，出版过诗集《社会主义者的诗歌》。其散文《梦见约翰·保尔》(1888) 描写十九世纪的社会主义者如何梦见 1381 年英国农民起义的领袖；《乌有乡消息》(1891) 则叙述作者梦中游历二十一世纪已实现共产主义的英国各地时的见闻。——译注

想化，总是与贵族有着某种联系（关于此特点与这种形式的革命性之间的矛盾，请参看前篇中对浪漫故事叙述结构的评介）。在我们称之为浪漫主义时代，浪漫故事得到了复苏，作为它倾向于古老的封建主义英雄崇拜或理想化的“力比多”的一部分。在英国，司各特的浪漫故事以及较次之的勃朗特姐妹的作品都属于神秘的诺森伯兰复兴（Northunbrian Renaissance），是对英格兰中部新工业主义的浪漫主义反叛，它还产生了华兹华斯和彭斯的诗作及卡莱尔（Carlyle）的哲学。因此，并不会令人感到奇怪的是，在更为资产阶级化的小说中，一个重要的主题就是对浪漫文学及其理想的嘲仿。为《唐·吉诃德》所确立的这种文学传统在一种以其自己的观点看待浪漫文学的小说体裁中继续存在，两种形式的程式融合在一起构成一种讽刺性很强的小说体裁，而不是一种感伤混合物。从《诺桑觉寺》到《包法利夫人》与《吉姆爷》（Lord Jim）都属这种小说体裁。

某些浪漫故事作品具有有意识的寓言倾向。如《天路历程》；但有些作品则是无意识的，如威廉·莫里斯所写的性神话。以英雄为主要人物的浪漫故事，处于以常人为主要人物的小说和以神为主要人物的神话之间。散文体浪漫故事最先出现在古典神话发展过程的晚期，紧跟在古代冰岛神话诗集《埃达》之后，就是冰岛的散文体家世小说《萨迦》。小说更倾向于扩展为用虚构故事的方法去探索历史。费尔丁本能地称《汤姆·琼斯》为一部历史，其充分的理由在于一部小说的规模越大，其历史性也就越明显。不过，由于这是创造性历史，小说家往往更愿使自己的材料具有一定的可塑性，或只是大致与时代相符，而对固定的历史定式则嫌过于拘束。《威弗利》（Waverlay）注明

的时间比写作的时间要早六十年[1]，《小杜丽》(Little Dorrit) 要早四十年，但历史定式被纳入浪漫故事和小说的可塑性范围之内，暗示出大多数“历史小说”都属于浪漫故事这样一个基本原则。同样，当小说所反映的生活若是过去的事，其浪漫色彩就更加浓厚。因此，特洛勒普的小说在第二次世界大战期间主要被看作是浪漫故事。这或许是由于历史和当时的环境意识结合了起来，使小说受到了很大的限制，这与世界范围的浪漫故事形成显明的对比，与时间和西方人的联合形成鲜明的对比。

自传是经过一系列难以觉察的阶段而渐渐与小说合并而形成另一种形式。大多数自传是在创造性也即虚构的推动之下，选择作者一生中那些可以确立起一个完整定式的事件和经历。此定式也许比作者本人更为伟大，逐渐把他自己与此人认同起来，或者只是与其性格与观点的连贯一致。我们称这种重要的散文体虚构作品为自白体裁 (confession form)。圣·奥古斯丁 (St. Augustine) 是这种文学体裁的开创者，卢梭 (Rousseau) 则建立了它的现代形式。除了与之有关的但各有不同的神秘主义者所使用的自白体以外，早期英国文学传统中的此类自传有《宗教药物》(Religio Medici)、《罪人受恩记》(Grace Abounding) 及纽曼 (Newman) 的《为英国文学辩》(Apologia)[2]。

---

① 《威弗利》是英国浪漫主义小说家司各特于1814年创作的历史小说，写的是1745年的詹姆斯党人起义。——译注

② 《宗教药物》是英国学者、宗教作家托马斯·布朗 (Thomas Browne, 1605—1682) 的作品。《罪人受恩记》是英国著名小说家约翰·班扬 (John Bunyan, 1628—1688) 写的自传，他最知名的作品是《天路历程》(1678)。——译注

这里如同浪漫故事一样，认识到自白体中有很明显的散文体形式是很有价值的。这样，我们的几部优秀散文作品在虚构文学中有了一席之地，不至于再被搁置于难以分类的书堆里。以往所以不把它们视为文学作品因为它们是“思想”；又不能归入哲学和宗教，因为它们为散文风格的范例。像小说与浪漫故事一样，自白形式也有其自己的简短形式小品文。蒙田（Montaigne）的《真诚之书》（Livre de bonne foy）就是部由随笔组成的自白，它没有较长的连续叙述形式的特点。蒙田的这种自白体的构造，就好像由短小的故事组成的虚构作品，如乔伊斯（Joyce）的小说《都柏林人》和薄伽丘的《十日谈》等。

卢梭之后——实际上就是从卢梭开始——自白体进入了小说，其混合物产生了虚构体自传及类似的其它形式。至于为什么自白体的主人公并不总是作者本人，其文学道理可以讲是不言自明的，这种戏剧性的自白体至少从《摩尔·弗兰德斯》始就在小说中运用了[①]。“意识流”手法允许这两种形式更加集中地融合起来，但即使在这里，自白形式的特点也会明显地表现出来。对宗教、政治和艺术的某种理论和理性的关注几乎总在自白体中扮演主要角色。正是其思想与这些主题的成功结合使得作者感到他的一生值得一写。这种对思想和理论的关注与运用小说本身的才能是相异的，在那里其技术问题是如何把理论溶解进人际关系之中。举一个大家熟悉的例子，在简·奥斯丁的小说中，除非作为社会材料，对教会、国家和文化根本不加

① 《摩尔·弗兰德斯》(1722) 是以《鲁滨逊飘流记》而闻名于世的英国小说家丹尼尔·笛福（1660？—1731）创作的另一部重要长篇小说，以一个出身贫苦女子自叙其流离多难的身世为全书的基本框架。——译注

以考察分析；而亨利·詹姆斯则被描写为思维极其敏捷，以致任何思想都不能扰乱他。有些作家如若没有思想则不能进展，或不能像詹姆斯那样把思想消化为自己的东西，他们会本能地求助于米尔（Mill）所说的一个单个人物的"思想历史"。当我们发现对美学理论的专门性讨论成为乔伊斯的《肖像》的高潮时，我们意识到使之成为可能的，是小说中另一种散文体虚构作品传统的存在。

小说倾向于外向和个人化，它主要关注的是表现在社会中的人物性格。浪漫故事倾向于内向和个人化，它也涉及人物，但更为主观。（"主观"在这里是指处理方式，不指主题。浪漫故事中的人物英雄性较强，从而显得深不可测；小说家则可更自由地探讨小说人物的思想，因为他更为客观。）自白体也趋向内向，但内容更为理智化。很明显，下一步要讨论的是第四种既外向又理智化的虚构作品体裁。

前面我们曾谈到大多数人会把《格列佛游记》看作虚构作品而不是小说。那么它肯定属虚构文学的另一种体裁，因为它理所当然得有一定的体裁。当我们从卢梭的《爱弥尔》(Emile)转到伏尔泰（Voltaine）的《老实人》(Gandide)，或者从勃特勒(Butler)的《众生之路》到《埃瑞洪》，或从赫胥黎（Huxley）的《旋律与对位》(Point Counter Point)到《美妙的新世界》(Brave New World)时，我们是从小说转移到另一种体裁上。像在勃特勒和赫胥黎的作品中表现的，这种体裁有它自己的传统，即使在小说处于支配地位之时，它还是完整地保留下来。它的存在很容易得到证明，并且没有人会怀疑拉伯雷（Rabelaio)、伊拉斯

莫斯（Erasmus）、卢西安（Lusian）都是《格列佛游记》和《老实人》的文学祖先。关于拉伯雷、斯威夫特、伏尔泰的风格、思想，我们已经谈了不少，但对他们作为艺术巨匠，采用特定媒介进行工作的研究却极少，分析一位小说家这个方面是绝对不可忽略的。此传统中另外一位伟大作家，赫胥黎的老师皮科克更不顺利，因为他的形式不为人所理解，有这样一种普遍的印象，他在散文体虚构作品发展过程中不过是一个鲁莽而行为古怪的人。实际上他的写作技巧与简·奥斯丁的一样优美而又准确。

这些作家所使用的体裁就是麦尼佩斯讽刺体（Menippean Satire），有时更稀少地称为瓦尔罗讽刺诗体（Varronian Satire），据说是古希腊愤世嫉俗的作家麦尼佩斯（Menippns）创立的。他的作品已经失传，但他有两个伟大的追随者，希腊的卢西安和罗马的瓦尔罗（Varro）。瓦尔罗的作品只留传下来一些不完整的片段，他的传统是通过彼特隆纽斯（Petronius）和阿普列尤斯（Apuleius）留传后世的。把讽刺诗加入散文插段就发展成为麦尼佩斯式讽刺作品，但我们只把它看作散文体裁，尽管它的一个反复出现特点（在皮科克的作品中表现出来的）是偶尔使用诗。

麦尼佩斯式讽刺作品涉及人的思想态度比涉及人本身要多。作品中的书呆子、固执者、怪脾气、暴发户、古玩收藏家、热心人、各行各业贪婪而又不胜任本职的人，皆就其生活的职业特点加以处理，这不同于他们的社会行为。麦尼佩斯式讽刺作品在对抽象思想和理论的处理上与自白体相似，但在人物刻画上与小说不同，它的人物刻画与其说是自然主义的不如说是风格化的，是他们所代表的思想的传声筒。在这里当然不能也不应该划一条截然的界线，但如果我们把简·奥斯丁作品中的

某一人物与皮科克作品中的类似人物加以比较，马上就能感觉到两种体裁的区别。乡绅威斯顿（Squire Western）属小说中人物，而斯威克姆（Thwarkum）和司各尔（Square）体内则流淌着麦尼佩斯的血液。在此种传统中经常出现的一个主题就是对吹牛哲学家（philosophus gloriosus）的嘲弄，对此我们以前曾经讨论过。小说家把罪恶和愚蠢看作社会疾病，但麦尼佩斯派的讽刺作家则称这为智力疾病，曾象征性地称之为疯狂的迂腐学究。

彼特隆纽斯、阿普列尤斯、拉伯雷、斯威夫特、伏尔泰使用的都是一种松散的叙述形式，经常与浪漫故事混淆。但它不同于浪漫故事（尽管拉伯雷的作品里浪漫故事的成分混杂进去的甚多）。因它并不太关注主人公的追寻，而是依赖理智幻想的自由翱翔和那种能产生漫画效果的幽默观察。它也不同于小说，小说是对社会实际结构感兴趣，并常以流浪汉小说的形式来加以表现。麦尼佩斯式讽刺作品旨在以其特有的理智定式来描述这个世界的形象，其故事所构成的智力结构完全打破了叙述的一般逻辑，尽管看起来是随心所欲的，但之所以有这种看法，不过是反映了读者的粗心，或反映出读者把一切虚构作品都当作小说去评判的那种小说中心倾向。

“讽刺”一词在罗马和文艺复兴时期可指以下的两种特殊文学体裁中的任何一种——一种是散文，另一种是诗歌。现在它意指一种结构原则或结构观念，也就是我们所说的密托斯（mythos）。我们所讨论的麦尼佩斯讽刺作品，这种体裁名称也适用于其观念。就像我们看到的，作为一种观念的名称，讽刺作品是幻想与道德的结合体。但作为一种体裁的名称，尽管讽

刺作品这一术语被限制在文学里（因为作为一种密托斯，它可以出现在任何艺术形式中，比如漫画中），但它更为灵活，可以是纯粹的幻想，也可以是纯粹道德的。因此，麦尼佩斯式的冒险故事可以是纯粹的幻想，如在文学童话中。《爱丽丝漫游奇境记》就是完美的麦尼佩斯讽刺体。还有受拉伯雷影响的《水孩儿》(The Water Babies)也是。纯道德型作品所描述的是作为单一的理智结构的关于社会的严肃的梦幻，换言就是乌托邦。

麦尼佩斯讽刺体的简短形式通常为一段对话，或用对话体写成的著作，其戏剧性在于思想之间的冲突而不是人物冲突。这是伊拉斯莫斯最喜欢的形式，在伏尔泰的作品中也很常见。在这种体裁中其态度并非毫无变化的都是讽刺性的，有时也是纯粹幻想或道德讨论式的，比如兰多（Landor）的《想象的对话》(Imaginary Conversations)或"死者的对话"[1]。有时这种形式也很长，说话者在两个以上：背景常常是一个罗马主餐（Cena）或酒会，像彼特隆纽斯作品中出现的大型酒会。柏拉图尽管在此领域中出现得比麦尼佩斯要早得多，但他对此种类型的影响却很大，它以一种完整的传统延伸到以下这些高雅的和从容的谈话中：卡斯蒂廖内（Castiglione）解释理想的侍臣的谈话或沃尔顿关于垂钓的原理和规则的论述[2]。麦尼佩斯讽刺体的现代发展，则产生了皮科克、赫胥黎及其追随者笔下的乡间房屋里的

---

[1] 兰多（Walter Savage Lander，1775—1864），英国诗人、散文家，《想象的对话》是他的散文代表作，遣词美妙，显示出作者知识的渊博。——译注

[2] 指意大利作家卡斯蒂廖内的《侍臣论》和英国散文家沃尔顿的《垂钓全书，又名沉思者的消遣》。沃尔顿（Izaak Walton，1593—1683）的《垂钓全书》用对话形式写成，以优美和洒脱的文笔描写英国乡村风光和垂钓的乐趣。——译注

周末，他们在作品中所表达的观点、思想及对文化的兴趣同谈情说爱一样重要[1]。

小说家通过对人际关系或社会现象的精辟分析显示其丰富多采，如亨利·詹姆斯和托尔斯泰。麦尼佩斯式讽刺作家，要处理的是理智性的主题与观点，是以理智的方式显示其丰富渊博，他们围绕其主题广征博引，他们以其富有特色的语言像雪崩一样横扫他们的那些学究气十足的目标。此类体裁有一种或更准确地说有一个次种，即以阿塞诺的《擅长在餐桌漫谈的人》(Deipnosophists）和四世纪末罗马语法学家马可罗比的《撒特那利》(Saturnalia）为代表的百科全书式的汇合体裁，用以描述人们坐在宴席边对随机出现的各种问题滔滔不绝，大发宏论。这种竭力显示博学的特点也许与麦尼佩斯传统中的瓦尔罗有关，他是位博学多才之士，足以使昆提连（Quintilian）口瞪目呆，只好五体投地，称之为罗马饱学才子。向百科全书式汇合体裁发展的趋势在拉伯雷的作品中已表现得相当明显，其作品以收集大量的蜡烛、俚词俗语和占卜方法而著名。因伊拉斯莫斯和伏尔泰而产生的百科全书式知识表明喜鹊般地滔滔不绝广征博引的本能与使他们作为艺术家而闻名的那种能力之间并非没有联系。如果我们把下面这部作品解释为与麦尼佩斯传统类同，那么，福楼拜的《布华尔和贝居舍》(Bouvard et Pecuchet）的结构为什么趋向于百科全书式的方法就是相当容易理解的。

在斯威夫特之前，在英国文学中伯顿（Burton）的《忧郁的

---

[1] 皮科克（Thomas Love Peacock，1785—1866），英国散文家，小说家，是雪莱的朋友。他写的小说富有传奇性，并善用人物间的对话来讨论种种哲学和文化问题，反映了作者广博的学识。——译注

剖析》是最伟大的麦尼佩斯讽刺作品，其构造原则就是创造性地对待丰富多彩的广征博引。这是用由忧郁概念所提供的智力定式来探讨人类社会的，在这里，由杂谈录编成的集子代替了对话，结果这本书里成为自乔叟以来英国文学中对人类生活的最全面的观察。乔叟是伯顿最喜欢的作家之一。我们可以看到在他的导言和“枝节话”的谈话中大致谈了一下乌托邦，如果我们仔细研究一下就会发现所谓“枝节话”其实是正是麦尼佩斯文体的学术精髓之所在：那种兴笔所至的气氛，是一种愉快的旅行；那精神上的无拘无束，构成了广征博引的反讽；至于饱学之士不分巨细的奔忙，则构成了对“吹牛哲学家”的嘲笑。伯顿题目中的“剖析”（anatomy）意为解剖或分析，这是对这种理智性探索的体裁恰如其分的表述。我们还可以用这个词代替繁琐而在现代又容易引人误入歧途的“麦尼佩斯式的讽刺”。

当然这种剖析最终必然地要与小说合并的，留下了各种各样的混血儿，包括主题小说及以人物象征社会或其它思想的小说，像本世纪三十年代的无产阶级小说。不过最大成功地把它们结合在一起的是伯顿和拉伯雷的追随者斯特恩（Sterne）。像一开始所说的《项迪传》，当然可以看作是一部小说，但其枝节话的叙述，各式各样的目录，字里行间的幽默和风格化人物，以及象大鼻子不可思议的旅行，杂谈式的讨论，对哲学家和学究气十足的文艺批评家的不时嘲弄等等，这些都是剖析体裁的特点。

对剖析体裁及其传统的更为清楚的了解有助于把文学历史上的大量因素集中到焦点上来。博伊修斯（Boethius）的《哲学的慰藉》以其对话形式，其诗体插曲及其令人深思的讽刺语气，构成了一部纯粹的剖析体作品，知道这一点对理解它为什么会

有如此大的影响是很重要的。《垂钓全书》(Compliat Angler) 亦属剖析体，因为它同时包含有散文和韵文，它的农村背景、对话形式、桌上健谈者对菜肴的兴趣，还有对一种对社会进行麦尼佩斯式温和而又善意的嘲弄，这种社会认为任何事情都比钓鱼重要，但又没有发现几件更有意义的事情可以去做。几乎在文学发展的每个阶段都有很多浪漫故事、自白体和剖析体的作品，他们之所以被忽略只不过是因为他们所属的体裁没有得到承认。比如在斯特恩和皮科克这段时间里，浪漫文学作品有《漫游者和梅尔摩斯》(Melemoth and Wanderer)，自白体作品有霍格 (Hogg) 的《一名罪犯的表白》，剖析作品有骚塞 (Southey) 的《医生》，艾莫瑞 (Amory) 的《约翰·巴克》及《夜间美餐》。

综上所述：如果我们从体裁形式的角度来研究探讨虚构作品，我们可以看到四种主要形式，即小说体，自白体，剖析体和浪漫故事体。这些体裁共有六种可能的结合体，我们已经分析过小说是如何与其它三种体裁中的一种结合起来的。单独只使用一种体裁的作品很少见，比如乔治·艾略特 (George Eliot)的早期小说受浪漫故事的影响较大，后期作品则受剖析体的影响较大。浪漫故事与自白体相结合的混血儿自然就是浪漫性较强的自传，在英国文学中以外向的乔治·博罗(George Borrow) 和内向的德·昆西 (De Quincey)[1] 为代表。浪漫故事与剖

[1] 托马斯·德·昆西（1785－1859），英国散文家，评论家，代表作为《一个英国鸦片吸食者的自白》（1821）。——译注

析体的结合体，拉伯雷的作品就是一例；以后的作品中有《白鲸》，书中猎鲸的浪漫主题扩展成为对鲸类的百科全书般的解剖。自白体与剖析体在《旧衣新裁》(Sartor Restartus) 和克尔凯郭尔 (Kierkeyaard) 早期的很有见地的散文体虚构作品（包括《或者、或者》）中得到了结合。内容更加无所不包的虚构作品往往同时用三种体裁。《帕米拉》使用了小说体、浪漫故事和自白体；《唐·吉诃德》使用了小说体、浪漫故事和剖析体；普鲁斯特的作品使用了小说体、自白体和剖析体；阿普列尤斯则使用了浪漫故事、自白体和剖析体。

我努力在叫人看起来不是图谱式的前提下，对《白鲸》或《项迪传》的体裁作一个简单而又合乎逻辑的解释。对此类作品通常的评论如同大人国的医生，他们经过一番争吵，才把格列佛称为天然的畸形。最使批评家感到困惑的就是剖析体，几乎所有深受剖析体影响的虚构作家都被批评家们指责为行为失控。读者也会想起乔伊斯，因为他的书被视为荒谬的作品，已成为神经失常的产物。那些优秀的评论家则喻之为“魔王”、“巨兽”、“白象”，至于那些糟糕的评论家可能做得更绝。乔伊斯为构思《尤利西斯》、《芬尼根守灵夜》，几乎费尽心机，但只因其组织结构与大家熟悉的散文体虚构作品的组织原则不同，所以给人的印象是不像样子，让我在乔伊斯身上试用一下我们的程式罢。

如果请读者把《尤利西斯》给他印象最深的事列一个单子，很有理由包括以下几点：第一，对都柏林景致、声音，趣味生动而清晰的描述，丰满的人物刻画，自然的对话。第二，书中故事与人物对原型英雄模式的嘲讽模仿，特别是对《奥德赛》的

嘲仿，两者形成对比。第三，探索性地以"意识流"手法描述人物和事件。第四，其写作手法和话题总倾向于百科全书式的博学和透彻，以很高的知识化术语来看待这两个方面。不难看出这四点描述了书中与小说体、浪漫故事体、自白体、剖析体有着相应的联系的成分。所以《尤利西斯》是一部完备的散文体史诗，同时运用了以上四种同等重要缺一不可的体裁，从而使这本书成为一个整体，而不是一盘散沙。

这个整体是建立在一系列平行对照的复杂构思的基础上的。浪漫原型哈姆雷特和尤利西斯就好像文学太空中遥远的星星，好奇地俯瞰着衣衫褴褛的都柏林人扭腰曲背地仿效着在他们影响下所建立起来的模式。在《独眼巨人塞克洛普》和《瑟西女魔》两章中从头至尾都贯穿了浪漫人物对现实模式的嘲仿，这又使我们想起了《包法利夫人》，尽管其讽刺方向正好相反。小说体与自白体两种体裁的技巧之间的关系也很相似，作者跳入作品人物大脑中跟踪其意识流，然后再跳出来把它描述下来。《伊大嘉》（Ithaca）一章也属小说体与剖析体的结合，其个人与理智之间隐含的对抗性意识流是造成伤感气氛的主要因素。同样的平行对照原则在其它三种结合体中也起了很大的作用。《瑙西卡》和《珀涅罗珀》两章是浪漫故事与自白体相结合，《普洛托斯》和《食忘忧果的民族》两章是自白体与剖析体相结合，《塞壬海妖》和《瑟西女魔》中部分章节则是浪漫故事与自白体相结合（这是一种极少见但又用得恰如其分的结合体）。

《芬尼根守灵夜》结构的整体性远远超过了《尤利西斯》。呆头呆脑的伊厄威克和他那痛苦的妻子的肮脏故事并非与项迪和神王原型的对照：伊厄威克本人就是项迪和神王。因为其背

景是一个梦，所以小说体与自白体，大脑内的意识流与其他人的外在表现之间的对照是不可能的。小说中经验的世界和剖析体中智性世界之间也不可能全然分开。我们一直在把虚构作品中诸形式分离出来，它们的存在依赖于白天的自觉意识的常识性的二分法，但它们在《芬尼根守灵夜》中消失了，溶进了这四种形式之外的第五种也是最精华典范形式之中。这种体裁从传统上讲与经文和其它宗教书籍有关，它从人类灵魂的堕落与觉醒以及自然的创造与启示角度来看待生活。《圣经》就是一个明显的例子；对《芬尼根守灵夜》有很大影响的埃及的《死亡之书》(Book of Dead）和冰岛的古代散文集《埃达》都属此类。

特定的百科全书型形式

我们在第一篇文章中已经谈到了这样的原理：在文学发展的每一时期都有某种朝向中心百科全书型的倾向，这通常都是在神话模式中的经书或圣书，或者是在其他模式中我们所谓的某些“类似启示录”（analogy of revelation）的东西。在我们文化中最主要的宗教圣典是基督教的《圣经》，它也许也是世上最系统、结构最完整的宗教圣典。说《圣经》不仅仅是一部文学作品，其意思无非是说对它还可以从别的角度进行研究。没有文学特性的书决不能对文学产生如此大的影响，只要文艺批评家在对它进行研究，《圣经》就是一部文学作品。

由于现代（直到最近）缺少对《圣经》的任何真正的文学评论，使得我们对文学象征体系从整体上的了解出现了一个很大的空隙，即使把许多新的知识都填补进去也不能弥补这个空隙。我感到历史学识毫无例外地都是些“较低劣的”或分析性的评论，“较高”的批评则应与之截然不同。在我看来，后者才是纯粹的文艺评论，它并不把《圣经》看作某些分析批评家所认为的充满各种笔误、眉批、修正、插入成分、异文合并、误置和误解的剪帖簿，而是把它看作以上这些成分自一开始就有

助构成统一整体的象征类型。任何批评一开始就把《圣经》的文学形式看成集邮专家的集邮册那样的东西，那是无法阐明它对文化的巨大影响的。因此，对《圣经》高水平的批评应是一种综合化的过程．首先应把它看作一种特定的神话，一种从创世纪到启示录都独一无二的原型结构。它的启发式原则，正如圣·奥古斯丁的格言所阐明的，《旧约》在《新约》中得到揭示，《新约》在《旧约》中埋有伏笔：《新约》与《旧约》与其说是互为寓言，不如说是一方对另一方的隐喻式的认同。我们无法追溯《圣经》到其材料尚未整理成书之前，即使从历史的角度也无法这样做，并且如果我们认为《圣经》无论是在世俗或宗教的意义上都是激起了灵感的，那么我们必须同样看待其编纂和修订的过程也能激发灵感。

我们只能这样来看待《圣经》，它对文学中的象征体系起着主要的影响，实际上它本身就属于文学象征体系。这样的探讨可能是一种保守的批评，它恢复和重建了以假定的形象统一整体为基础的传统象征类型。例如历史批评家对《雅歌》(Song of Songs）的评论主要是针对繁殖的膜拜和乡村节日欢庆；文化批评则主要关心但丁、克莱沃德·伯纳德（Bernard of Clairvaux）及其他神秘主义作家和诗人对《圣经》象征体系的发展，对他们来说，《雅歌》代表着耶稣对教会的爱。这后一种批评并非是硬贴到诗歌上去的一则寓言，只是对其所属较大的原型和文化关联域的解释。没必要从这两种批评类型中选一种；也不必把本书的文学探索看作是过分拘谨的曲解的结果或想象过分的错误；完全没有必要把本书的观点看作一位骄奢淫逸的东方人，看成是一种现代和反讽的发现。

只要我们对《圣经》给予足够注意，那么从《十字架之梦》(The dream of the Rood)到《小吉丁》(Little Gidding)[1]中大量文学象征的意义就比较明显了。现在我们先来分析一下其中的英雄追寻的中心人物弥赛亚救世主，在《旧约》中他与许多王室人物都有联系，在《新约》中则为耶稣。这种追寻的阶段和象征在我们分析浪漫故事的叙述结构时已有所涉及。神秘的诞生之后就是神的显灵或承认他为上帝之子；羞辱、背叛、殉难的种种象征，所谓受苦受难的仆役情结，紧接着就是救世主作为新郎，作为怪物的征服者，以及作为领导其人民进入其合法的家园的领导人的象征。最初那些预言家的神谕如果不完全是也主要是指责性的，但在此之后就是一连串的流放。如此之类，贯穿《圣经》的是有规律的完全周期性的密托斯，灾难之后是恢复，羞耻之后是繁荣，在约伯及其浪子的故事梗概里我们就可以看到这种周期性的循环。

因此，总起来看《圣经》显示了一个从创世纪到启示录的伟大周期，其中包括对救世主从诞生到升天的英雄式的探寻。其中还或明或暗地包含着其他三种周期运动：个体从降生到得救，从亚当、夏娃的结合到启示录婚礼中的性问题，从法的出现到法制王国建立的社会，《旧约》中锡安山的重建和《新约》的至福一千年。这些都是完整或辩证的周期，其运动是首先下降，随后上升达到一种永远得到了拯救的世界。另外，还有反讽性的或"俗人味过浓"的周期，这是些没有神子来帮助赎罪的那些重复发生的循环，用布莱克的话来说，就是从生到死"枯燥无

[1] 《小吉丁》，T. S. 艾略特所写的一首诗。——译注

味”的循环。其最后结果总是其中之一：受奴役、被流放，持续的战争，大火的毁灭（所多玛城，巴比伦城）或水灾（大洪水）。这两种形式的周期运动给我们提供了两种史诗结构：回归的史诗与神谱的史诗。从生到死然后再复生周期，在象征体系上与救世主的先存、降世之生即如死以及复活的周期相类似，这又给我们提供了近似史诗的第三种形式。第四种类型是对照史诗，其中一方为具有反讽性的人类状况，另一方为神的社会的起源或继续。

即使在神话中，完全的启示录式结尾也很少见的，尽管它出现在欧洲北部神话，古冰岛的《埃达》和《莫斯匹利》(the Muspili）之中，而《摩诃婆罗多》的最后一卷也是进入天堂之门。有人化为神的神话，如希腊神话中有关大力士赫尔克勒斯的传说，还有有关灵魂拯救的神话，如《死亡之书》中地狱判官的象征，但大多数宗教书籍的主要目的是制定规则，而其中主要又是与宗教仪式的有关规则。这就形成了对照史诗（contrast-epic）的最初形式：用神话（包括有关创世纪的神话传说）说明了法律的起源，这是对照面之一极，另一极则为法律约束下的凡人社会。对照史诗的远祖是吉格玛斯（Gilgmesh）的史诗，主人公寻求不朽但只听到了大自然轮回的终端，正像《圣经》中大洪水所象征的。赫西俄德（Hesiod）和奥维德（Ovid）的神话集也是以同样体裁为基础的：这里诗人本人作为被流放者或不公正的受害者在凡人这一极占据了一个永久的位置。此结构通过博伊修斯持续到了中世纪时期，其作品的两极为失去的黄金时代与受冤坐狱的诗人。

浪漫性的百科全书型体裁采用了对救世主神话中凡人的或

神祇的模仿，如在《神曲》中但丁的追寻，斯宾塞笔下寻找圣·乔治以及寻找圣杯的骑士。《神曲》与通常的对照史诗正好相反，它以反讽性地描述人类状况开端，以神祇的形象结束。在但丁笔下从事追寻的是凡人，他在开始时无法征服甚至无法面对眼前的怪物，他的追寻一开始就离开了通常的骑士角色。英国文学中第一部重要的对照史诗郎格兰（Langland）笔下的《了不起的幻象》。其中一方面是耶稣的升天与皮尔斯（Piers）的拯救，另一方面则是凡人们暗淡的生活，这种生活到全诗结尾时似乎代表了反基督势力的某种胜利。《仙后》如果以一首喜歌结尾，那么整首诗就会充满《圣经》中新郎形象，但是这首诗却以"吼叫之兽"的诽谤仍然得逞，而诗人则成为受害者而告终。

下面我们就看到丁高模仿的结构，这就是典型的史诗（epic），以荷马、维吉尔和弥尔顿的作品为代表。史诗与一般叙事诗不同，它的主题更具有百科全书式的广博，从天堂到地狱，囊括了大量的传统知识。一位叙事诗作者，如骚塞或利德盖特（Lydgate），可以创作大量的叙事诗，但一位史诗作者一般只能完成一种史诗结构，一旦他确定了一个主题，他的生活就处于关键时刻。

古典史诗的循环形式是以自然周期为基础的，这是一个当时地中海沿岸的人所理解的世界，它处于广阔无垠的太空中心，其上其下则都为神祇。这些循环包含两种节奏：一种是个人的生与死的循环，一种是较为缓慢的社会节奏，要经过好多年才会显现出城市与帝国的兴衰。后一种运动的稳定形象只有对神来说才是可能的，可以说，开始行动的程式结成了一个时间结。《伊利亚特》的全部背景从希腊诸城市移到对特洛伊的十年围

攻，后又回到希腊城邦；《奥德赛》的全部行动背景也是如此，主人公的故乡从伊大嘉岛开始，又回到伊大嘉岛。《伊尼德》(Aeneid)的背景随着特洛伊王的家族保护神从特洛伊回到新特洛伊。

《奥德赛》的主要行动则开始于哈莫森（Hamothen），即“某地”，这是经过细心挑选的。三部史诗都是以整个循环行动的最低点为开端的：《伊利亚特》的开端是希腊军营处于绝望的时刻；《奥德赛》一开始，奥德修斯和珀涅罗珀（Penelope）远隔天涯，两人身旁都有一群缠绕不休的求婚者；在《伊尼德》的开篇，则主人公由于船舶失事而流落到迦太基海岸，迦太基是神后朱诺(Juno)保护下的城邦，是罗马的敌人。从最低点开始，行动既向后也向前展开，使之能充分地交代清历史周期的整个轮廓。史诗行动的“发现”，就如同开端一样，只意味着全部事件的结束。因此，整部史诗从头至尾井然有序，前后平衡。这种始终如一的井然秩序并非出于神主的命令或命运的原因，而是由于群神控制下的大自然具有稳定的循环周期的结果。如果人类接受这种稳定性，那么它也会延伸到人类身上。当然这种稳定性并非一定具有悲剧色彩，但它却给人这样一种感觉，即悲剧是有可能发生的。

比如《伊利亚特》就是如此，有如此众多的理由可以对《伊利亚特》进行赞扬，为此我们可以写一部比此书规模更大的书，但在这里我们只能指出一个理由，这就是它的主题是一首愤怒之歌。一个敌人的倒下，和一个朋友或领袖的倒下同样是一个悲剧，而不是喜剧；《伊利亚特》所显示的这一点，对西方文学所具有的重要性怎样估计亦不过分。《伊利亚特》一劳永逸

地给诗人带来了看待人类生活的客观而又公正的因素。如果没有这个因素，那么诗歌就只是为各种各样的社会目的、用以宣传、提供娱乐、表现信仰以及进行教育的简单工具；而有了这种因素，它就要求有自《伊利亚特》以来从不曾失去的那种权威性，这种权威性同科学的权威性一样是建立在客观的大自然观念之上的，而这种观念是一种非个人化的法则。

《奥德赛》开创了另一种回归史诗的传统。这是一个浪漫故事，描述一位英雄经历了千难万险，在关键时刻回到自己新娘身边，赶走了那些恶棍；但我们对它的主要感情是一种更为温和的意识，基于我们对大自然、社会、法律和理所当然的主人自己对房产的重新占有和接受。《伊尼德》的回归主题则有所发展，是回到一个人的新生，其在“新特洛伊”的终点就是由英雄的探寻所更新和改变的始点。基督教史诗把同样的主题带进更广阔的原型关联域里。从诗歌的角度来看，《圣经》囊括了前述三部伟大史诗的三大主题：《伊利亚特》中城市的毁灭与失陷的主题，《奥德赛》中回归家园的主题，以及《伊尼德》中重建新城市的主题。亚当和奥德修斯同样是一个愤怒的化身，因为他超越了做人的界限，触怒了上帝，因而被赶出家园。在这两个故事中最有代表性的情节是吃了为神准备的食品。像奥德修斯一样，亚当是否能重返家园取决于神的智慧对神的愤怒的安抚（在荷马史诗中海神波塞冬和智慧女神雅典娜对宙斯意志的妥协；在基督教赎罪故事中上帝与世人的妥协）。以色列人把诺亚方舟从埃及一直带到希望之乡的福地，同样，伊尼亚斯(Aeneas)把他所有家当都从陷落的特洛伊城带到了那永恒地建立起来的新特洛伊城。

从古典史诗到基督教史诗，在主题的完整性上有所进步（并非在任何种价值上），正如弥尔顿所指出的，是“飞越了爱奥尼恩峰”。弥尔顿史诗的主要行动也是整个行动周期的最低点，即撒旦和亚当堕落。从那里，行动通过大天使拉斐尔的演说向后展开又通过天使米迦勒的演说向前发展，直到整个行动的开端和结尾。开端是上帝出现在天使的队伍中，这发生在神子即将诞生的宣告之前；启示录之后就是结尾，上帝还是“一切的一切”，但开端和结尾都处于同一点上，即上帝的出现，而正是耶稣的英雄式的追寻则使上帝得以再生或重现。作为一名基督教徒，弥尔顿需要重新考虑史诗主题中的英雄行动，要明确就基督教而言何为英雄，何为行动。对于他来说，英雄主义就是顺从、忠诚和面对讥嘲和迫害而不屈不挠，比如忠实的天使阿波狄尔（Abdie）。对他来说，行动是积极的，有创造性的行动：比如基督对世界的创造与对人类的再创造。撒旦所具有的是传统的军事英雄主义的特性：他是愤怒的阿基里斯（Achilles），是狡猾的尤利西斯，是一位经历了千难万险的游侠骑士；但在上帝看来，他只不过是一个假冒的英雄，一个对王国、权力、荣耀的盲目崇拜的堕落者。

在低模仿时期，百科全书型结构倾向于要么是主观的且具有神话色彩，要么是客观且具有历史性质。前者主要表现在口传史诗中，后者主要表现在散文体虚构作品中。在法国这两种倾向出乎意料地得到了结合，从车尼阿（Chenier）的不完整遗作到维克多·雨果的《历代传说集》。这里英雄行动的主题不断以低摹仿程式出现，从整体上看是从领袖转变为平凡人类。因此英雄行动的完成就是对未来社会的改良。

在传统史诗中无所不在的神祇影响着英雄行动：在某种场合下雅典娜和维纳斯显灵，给英雄以启示和鼓励。要得到有关未来的信息，或者有关生活后半个周期的情况，那就需要到死亡冥界去走一趟，如同《奥德赛》的第十一章或《伊尼德》的第六章所描述的游下界那样。与此相仿，在但丁在作品中，被罚入地狱的能预告未来，但不知现在；而在弥尔顿的作品中，知识的禁果"把死亡带进人间"，这在米迦勒关于未来的预言中透露了出来。因此在关于未来希望的低模仿的时代，有关于来自"地下"或某种深奥莫测传统的救世主权力的观念，而且这种观念有很大的增长，这是并不令人感到奇怪的。英国文学中最熟悉的例子是《解放了的普罗米修斯》；而企图在《浮士德》的第二部分里插入一段游下界的情节（首先表现为降到"母亲们"身上，然后又表现在"古典的瓦十吉斯之夜"一节中），很明显是这部作品中最令人困惑的结构问题。然而，有时这种游地府情节与传统的显灵点能够相得益彰。济慈的《安狄米恩》为寻求真理而下降，为寻求美而上升，但却发现真理和美本身是一回事，这对济慈来说并不奇怪。在其《海波里昂》中，一个"下面的"酒神式人物与"上面的"阿波罗神式人物之间的某种联盟很清楚地列在了议事日程上。艾略特的《燃烧的诺顿》(Burnt Norton) 以"上天堂之路与下地狱之途是一样的"为基本原则，这解决了基督教中这个二分法问题。在这个世界上，时间就如同一条地平线，而上帝的永恒存在就如同一条垂直线，以各种角度与时间地平线交叉，其交叉点即为耶稣降世为人。玫瑰花园和幽暗的地府，勾勒出大自然周期的两个半圆，高的一方为天真的浪漫的具有神话色彩幻想世界，低的一方则为经验世界。

但如若我们从玫瑰花园再上一步或从地府再下一步，我们会达到同一地点。

喜剧作品和反讽作品给我们提供了嘲仿象征主义，从小人国中被缚的格列佛到普罗米修斯，从《芬尼根的守灵夜》中蹒跚的砖瓦搬运工到亚当，从普鲁斯特的小甜饼到圣餐，都不同程度地属于此范围。《押沙龙和阿奇托菲尔》(Absolam and Achitophel) 中原型结构的使用也属此类，其故事与它的《旧约全书》的样板相似，是作为精妙的巧合来处理的。百科全书型嘲仿作品的主题有其独特的讽刺特点，在散文体虚构作品中主要表现在剖析体作品里，以阿普列尤斯、拉伯雷和斯威夫特的传统为代表。讽刺和小说的关系是与史诗和叙事作品的关系相对应的：一位小说家写的小说越多，他就越有成就，但拉伯雷、伯顿、斯特恩都是以一次卓绝的努力以确立其创造性的生活。因此，我们应该在讽刺或反讽作品中去寻找百科全书型传统的继续，而且我们可以预计只有包含有讽刺或反讽史诗的形式才是完全的周期，而其中每一种追寻，无论是成功的或是英雄的，迟早还会重新出现和完成。

布莱克在《思想旅行者》(The Mental Traveller) 一诗中给我们描述从生到死再到再生的人类生活周期的景象。诗中的两个人物是一男一女，向着相反的方向运动，一个变得越来越老，另一个则越来越年轻，然后又反过来老的变少，少的变老。有贯穿于四个基本点的周期关系：母子阶段，夫妻阶段，父女阶段，还有第四个阶段即布莱克所说的鬼怪和“放射”(emanation)，大概相当于雪莱所说的复仇神和精灵。这四个阶段都不太真实：母亲只是个保姆，妻子只是为了丈夫的快乐，女

儿是个傻瓜，放射并未"放射"，却依然躲躲闪闪。其中雄性形象代表人类，当然也包括女人——其中的"雌性意识"只有当女人表演或模仿人类生活的上述关系时才与女人联系起来，就像她们在宫廷恋爱程式中所做的那样。雌性形象代表着自然环境，人只是部分地，决不是全部地臣服它。在此诗中占主导地位的象征，正如这四个阶段所暗示的，就是月亮。

百科全书型体裁的主旨意在表现人类生活周期，一个出现于作品中的时而可爱，时而可恨的矛盾的二重性的女性原型常常在整个周期运动中起着主导作用。其一极由伊西斯（Isis）形象所代表，她是一位珀涅罗珀或索尔威格（Solveig），她是行动结束时的确定点。整个行动周期的开头或结尾常常出现的女神，并被细加描述。此种形象在《奥德赛》中为雅典娜，《伊尼德》中为维纳斯；在伊丽莎白时代的文学中，由于政治原因、常常是戴安娜的变体，如斯宾塞的仙后。在卢克莱修（Lucretius）所描绘的为大自然秩序所平衡的伟大的生活景象中充满了能歌善舞的维纳斯，则是另一种形态。但丁的贝雅特丽丝并非旨在兜圈子，而是螺旋式上升直至为神；在《浮士德》的艾威格——威伯里奇，尽管是很不具体，但也属同类情况。其相反的一极则以荷马的卡吕普索（Calypso）或瑟西（Cirse）的形象出现，以及维吉尔的黛朵（Dido）、莎士比亚的克利奥佩特拉（Cleopatra）、斯宾塞的都阿瑟（Duessa），她们有时被描述为"可怕的母亲"，但通常仍以同情态度对之——她们所代表的是与英雄追寻正好相反的方向。弥尔顿的作品中的夏娃把人螺旋般的拉下而堕落，这形象与贝雅特丽丝正好形成鲜明的对比。

在反讽时代，自然会有许多经验的周期景象出现，经常由

一位与月亮并与毁灭有联系的迷惑人的女人所统治。叶芝的《幻象》就以此象征为基础，并恰当地同《思想施行者》联系了起来。最近，罗伯特·格雷夫斯先生（Robert Graves）的《白色女神》(The White Goddess）无论在知识性还是在创造性上都使这种象征向前进了一步。[1]艾略特《荒原》中的背景人物与阴阳人特瑞赛斯（Teiresias）相比就算不上什么“促成情节的女士”了，尽管有一次火的训诫和一次雷的训诫，且都含有一定的启示色彩。大自然水的循环，泰晤士河水注入大海，又通过春雨起死回春，这就是诗歌含有内容的形式。乔伊斯《尤利西斯》中的女性形象是一个曾同时具有母爱、婚姻生活，却又淫荡的人物，是一个拥抱她所有求婚者的珀涅罗珀。在她的睡眠中，这些求婚者随着旋转的地球渐渐沉寂，不断溶入她的脑海中，时隐时现，在整本书中都伴随着她。

但我们这个时期最主要的反讽史诗是《芬尼根的守灵夜》。它所包含的结构亦是循环性的，因为书的末尾又把我们带到了书的开端。芬尼根从来不曾真正地醒来过，因为伊厄威克从未在梦和醒这两个世界之间建立起一条连续的通道。其中心人物是安娜，但我们注意到尽管安娜不像贝雅特丽丝或圣母玛丽亚，但也很少有迷惑人的巫女的特点。她是一个受折磨的人，但却是个有着无限的耐力和焦虑的妻子和母亲；她贯穿着整个自然循环，她自己并没有进行探索追寻，但她的存在使得探索追寻成为可能。那么《芬尼根的守灵夜》中哪一位主人公在进行永

[1] 罗·格雷夫斯（1895－1985），爱尔兰出身的英国诗人、小说家、评论家。《白色女神》（1948）写的是新石器时代的神话。他写的历史小说也很有名。——译注

恒的探索呢？书中人物好像都不能列为候选人，然而我们感觉到这本书并非仅仅给我们提供一种不负责任的反讽的大循环。最后，我们发现在进行探索的正是读者自己。凡是有能力把握这本奇书的读者，都能够看到它所表现的轮回，而且还有通过它的形式发现某种远甚于轮回的东西。

在百科全书型的形式中，比如史诗与其相似的作品，我们看到环绕着抒情诗群的程式化的主题在长篇小说中又以插曲的形式出现。颂词在英雄对抗中又出现了，还有在游戏程式中表现社会行动的诗，为英雄之死而作的挽歌等等也重新出现了。当一首有关程式化主题的抒情诗扩展成一首小型史诗时则有相反的发展过程：如果不能看做历史性的“小史诗”或“小叙事诗”，至少是与之极其相似的。所以《利西达斯》（Lycidas）是一首小型的圣经史诗，包含有《失乐园》所涉及的整个主题，世人之死及耶稣对世人的拯救。斯宾塞的《结婚曲》也许同其史诗所暗示的结论一样含有一定的象征成分。在现代小型史诗成为一种很普通的形式：艾略特后期的诗作，伊迪斯·斯特韦尔(Edith Sitwell)[1]的作品及庞德的许多篇章均属此类。

一首小型史诗实际上很经常地构成一首大型史诗的一部分，这也是我们总原则的一种表现。《失乐园》中米迦勒的预言把整部《圣经》表现为一篇从大洪水到启示录的小型对照史诗。《圣经》本身就包括《约伯记》，后者是其整个主题的一个缩影，弥尔顿便是引此作为其“短小”史诗的模型。

---

1. 伊·斯特韦尔（1887—1964），英国女诗人。——译注

同样，口头散文发展成为一种更具有连续性形式的散文体虚构作品，散文的发展点迹也是如此，如我们所说的圣训、寓言、神喻作为圣经形式的核心，两次崭露头角。这在许多种散文体浪漫故事的韵文中，或在某些韵文的特点中很明显：古爱尔兰史诗，伊丽莎白时代浪漫故事中的绮丽体，《一千零一夜》中的韵体散文，在日本的《根吉的故事》(Tale of Genji) 的优雅的对话中的诗歌应用，是随意拾来的例子，表现了这种倾向的普遍性。当口传史诗发展成史诗时，其韵律渐渐程式化且具有一定的整体性，而散文则以其自己的方式和形式发展下来。在低模仿时代，主观的神话性史诗与客观的历史性史诗之间的差别越来越大，由于前者似乎与诗相称而后者则与散文合拍。然而，在散文体讽刺作品中，我们注意到散文又强烈地倾向于把诗歌重新融入其中。在剖析体传统中，我们曾提到诗体插段的频繁使用，在拉伯雷、斯特恩和乔伊斯的情节剧中这种倾向更明显。在圣经形式中散文与诗的差别很小，有时甚至不存在。

我们又回到了本节开始时所提到的《圣经》，它是能把但丁的作品的整体性和拉伯雷作品的零散性结合起来的唯一形式。一方面，《圣经》在所表现的史诗结构范围、连贯性和完整性上都是首屈一指的；再者，它组织得如此天衣无缝，以至于使得《一个木桶的故事》、《项迪传》、《旧衣新裁》看起来如同没有一丝云彩的万里长空。个中之纯熟匠心，文学批评将会觅得无数的启迪。

如果我们真的对《圣经》加以研究，那么就会发现：作为一部虚构作品，作为一种以有形或无形的现实规律为基础、横跨时空的神话，具有寓言和戏剧的结构，其中的创世、堕落、流

故、赎罪、回归五部曲有着一定的整体性和连续性。我们越是研究这个神话，它描述的或实指的方面似乎越显得不重要。对大多数读者来说，《圣经》中的神话、传说、历史回忆确乎和真实历史是分不开的，然而历史事实并非因为其“真实”而是因为它作为神话才有着重大的意义。《历代志》中的宗谱也许是可信的历史，但《约伯记》却很明显是一场想象出来的戏剧，它更重要，与耶稣寓言中的启示录有更直接关系。神话优先于事实不仅是宗教上，在文学上也是如此，不管是两者中的哪一种，大洪水故事的意义在于其作为原型的想象地位，在须摩利亚山顶没有一层泥土足以说明这种地位。如果我们以此原则来分析四部福音，尽管它们在叙述上有所区别，但其描述部分都消溶了。其文类的基础并非传记体，就如同《出埃及记》故事的基础并非历史一样。

在这一点上，对《圣经》的分析观点开始集中于其主题方面。连续性的虚构神话开始显得虚幻，当文本拆散成越来越小的片断时，它就显现出一系列的显灵（或顿悟），显现出一种非连续性的但排列有序的系列理解或幻觉的重大时刻。这样圣经可以用一种美学的观点或亚里斯多德的观点来加以考察，把它看成一种单一形式，一个故事，在其中怜悯和恐惧（在这种关联域中就是关于善恶的知识）此起彼伏。或可以用郎吉努斯的观点来考察，把它看作一系列狂喜时刻或扩大的顿悟点——这种研讨方法事实上是个假设，每个从经文中选择一些话来讲道的神父都是以此种假设为基础的。在这里我们又碰到一个批评原理，我们可以把它带回文学之中，应用于我们所喜欢用的任何情况；这个原理，在柯勒律治称之为“神圣”(holism)，爱伦·

坡、休姆（Hulme）[1]和庞德则称之为非连续性理论而加以认可。不过，《圣经》不单是一部文学作品，因此或许这个原理的范围远比文学更宽广。不管怎样，我们已经在文学领域的内部尽可能地加以研究了，这本书的剩余部分将探讨通常称为非文学的语辞结构的文学方面。

---

① 休姆（Thomas Ernest Hulme，1883—1917），英国哲学家、诗人，以庞德为首的"意象派"运动中的中坚人物，并对稍后的托·斯·艾略特产生过影响。——译注

非文学散文的修辞

散文也用于非文学的目的，这一点与韵文不同。散文不仅能扩展到韵律（melos）和“场景”（opsis）的文学边界，而且能深入到实践和理论，社会活动及个人思想的外部世界。文艺复兴时期的批评家经常争论的是何者为诗歌最宏伟的形式，是史诗还是悲剧。对这样一个问题或许无从回答，但仅仅讨论它就可以学到关于文学形式的许多知识。现在，假如我们来问这样一个问题：什么是最伟大的散文形式？或许对这个问题也没有答案，但我们一问这个问题，一大批作品，《圣经》、柏拉图的对话录、帕斯卡的沉思录——实际上，所有置于文学之外的“伟大作品”——便一下子跳到一种新的文学意义上。所以，在这一点上我们有必要思考有什么样的文学成分包含在这种辞语结构中，在此结构里，文学的或假定的意图并不是主要成分。

我们仍把文学一方面看作是面对社会活动的世界，另一方面是面对个人思想的世界，因此非文学散文的修辞在前一领域里倾向于强调情感和通过耳朵诉诸于行动，而在后一个领域里则强调智力和主要以视觉比喻为基础诉诸于沉思。我们先来探讨与社会技术或论辩劝说有关的散文之广泛的边缘。

这方面的最集中的例子可以在小册子或演说中找到。这种小册子或演说捕捉到了历史的节奏，了解并利用一个关键的事件或行动的方面解释它，清楚地说出与之有关的情感，或运用某种方法，采用一种语辞结构来分离并传导历史的潮流。《法律篇》、约翰逊（Johnson）给柴斯特菲尔德（Chesterfield）的信，在拉蒂模（Latimer）和共和期间的一些信条，伯克（Burke）的一些演说，林肯（Lincoln）的《格底斯堡演说》（Gettysburg address），范泽特（Vanzetti）的临终讲演，丘吉尔（Churchill）1940年的演说，是浮现在脑海里的几个现成的例子。其中没有一篇是带有一个主要的文学意图而构思的，如果当时有文学意图，那就会毁掉它们原来的目的，但它们现在却是文学的，是批评家的事实材料。几乎所有这些文章都带有修辞散文的复沓的强调定式和首语重复法的特点。

这些历史的神谕之缓慢而有韵律的节奏代表了一种从行动中有策略地撤离：它们整理并回顾那熟悉的但又根深蒂固的思想的行列。劝说的修辞是针对行动本身的——它是散文的下一个步骤，即我们从文学外围进入到社会生活——它的节奏是明显地在加速。在这里复沓是起催眠的、类似符咒的作用，其目的是首先打破思想和习惯反应的惯常性联系，排除行动的任何选择。这样一种修辞以其最纯粹的形式可以在一个男孩对一条狗说话时的节奏中听到，其目的是说服狗坐起来或摇摇爪子，或者要它做犬类在平常并不会去努力做的事。当面对一种观众时，这样的修辞一定会遵循修辞的辩证法：它必须有一个激励点或者一个进攻点，或者两者兼而有之。攻击或抨击性修辞的例证，是布道坛上的防止犯罪演说和在法庭上检举人的总结。后者已

产生一种派生形式，即猛烈的抨击（philippic），这是对一种社会公敌的控诉。颂扬的修辞，即古希腊古罗马所谓的富于词藻的修辞，在我们的时代可以在广告和宣传中最清晰地看到，虽然它在"紫色文字"的散文类型中有一种更真实的文学形式，通常带有一种描述性内容，试图传递某种无法用语言表达的情感。

正如这些例子所示，我们很快地从文学移开转向能动感情的直接语辞表达上。我们向这方向走得越远，作者就可能是或假装是在感情上与他的主题相关联，所以他所劝告我们接受或避免的东西部分地是他自身的感情生活的投射。随着此种情况的增强，某种自动性来到写作当中：幼年时期所集中起来的仇恨、恐惧、爱恋以及对某些事物之崇拜用语辞加以表达。当史文朋（Swinburne）[1]谈及"我们这个时代那些丑恶可耻的没有感情保证的狂呼乱叫的'牙胡'竟被允许在全国四处乱跑，乱吼乱闹而不加制止，不受处罚"时，我们可能不知道他指的是什么，但一瞥这篇散文的结构，以及它那自动的头韵和双倍的形容词，我们就会明白，不管他指的是什么，我们几乎不需要对此严肃对待。这样的写作是一种熟悉的容易辨认的现象：它是发脾气的散文，是有许多维多利亚时期批评特点的散文；卡莱尔（Carlyle）和罗斯金的大量散文，对异教或世俗娱乐进行教士般的谴责，还有为极权主义宣传的散文亦属此类。事实上是几乎所有我们感到作者的笔已离他而去，而他被一种想象的机械推动力所控制，由此而写出来的修辞散文，无不如此。"似醉若

---

[1] 史文朋（Algernon Charles Swinburne，1837—1909），英国名诗人，也是评论家。——译注

狂”这一比喻经常用来表示对修辞控制的崩溃。

这种修辞越是不连贯，就越清楚地显示出它本身有一种表达排除了智力或没有智力参与的感情的意图。在这一点上，我们进入感情行话的领域，它主要由语辞套式所控制的一种重复结构组成的。想用一个词——一般来讲不可印刷的——来表达句子的整个修辞的装饰作用，包括形容词、副词、性质形容词和标点等，这种粗糙的不清晰情况远远没有消除。到最后，词语完全消失，我们回到尖叫、手势和叹息这样的一种原始语言中去了。这整个系列当然可能在文学内部全部摹仿出来，但从亨利五世在哈福勒墙前的讲演到奥塞罗关于“山羊和猴子”的演说，莎士比亚却几乎为我们提供了一切。在后者里，文学散文对情感修辞的摹仿使自己具有某种“歌”(melos)的特征。同样在文学中，我们偶尔会碰到一位作家如此地使用修辞素材却没能消化吸收，结果患了病，患了一种文学糖尿病，此种情况可以在阿曼达·罗斯（Bmanda Ros）的小说中看到①。

在散文中概念思想的表达呈现了一种平行的现象系列，向相反方向移动。哲学是论断的或陈述主张的写作，我们在哲学史中注意到一种想把主张的节奏分离出来的持续的努力。哲学以谚语和公理开头，在不同的时期，它已产生了柏拉图和《奥义书》(Upanishads) 的辩证对话，圣·托马斯对紧密有关的问题正反解答的方案，斯宾诺莎（Spinoza）对思想的半数学的安排，培根的格言（他说道，格言是哲学生命力的一个象征），以

① 罗斯（Amanda McKittrick Ros，1860－1939，原名 Anna Margaret McKittrick），爱尔兰女小说家、女诗人。她写的小说因语言怪异，多出人意表的荒诞的喜剧性，一度曾被人讥为“世上最糟的小说家”。——译注

及在我们时代的维特根斯坦（Wittgenstein）的《论辩》(Traitatus）中的编上号的种种命题。很清楚所有这些至少是部分地努力于净化修辞的感情内容的言语交际；不过，所有这些著作又给文学批评家留下这样的印象：它们本身也是修辞手法。

其中暗含的意思是：有一种概念修辞，它像劝说修辞一样，旨在把情感和智力分开，但试图把感情的一半抛去。它寻觅书本和单独的读者就像它的同伴劝说修辞寻觅观众一样；它的目标是理解，就像劝说的目标是行动或感情的反应一样。大量的教学策略是修辞策略，它十分细心地挑选单词和意象以便引起反应："我以前从未那样考虑过它"（"I never thought of it that way before"）或"既然你那样表达它，我可以领会它。"（"Now that you put it that way, I can see it."）不仅把警句而且把深刻性自身同陈词滥调区分开来，这是经常采用的修辞机趣措辞。事实上我们说一种思想是深刻的，这往往值得怀疑，除非我们对其表达的机智感到高兴。教学像劝说一样，运用一种意在打破习惯反应的分离修辞：东方佛经中的箴言集的那使人发疯的冗长便是其结果，而在《新约》中有些段落几乎和葛特卢德·斯泰恩（Gertrude Stein）一样支离破碎：

> 从一开始，我们所听到的、我们所看到的、我们所观察到的、我们的双手所处理过的生活这个词（因为生活表明我们已经看到它，已经眼见为证，向你显示那永恒的生命，它与圣父同在，并显现于我们之身）；我们已经看到的、听到宣布我们在你身上……

我决非暗示只有优秀作家才能是优秀的哲学家，我们还可以观察到，在哲学风格中大多困难起源于修辞，其原因在于有必要把智力和感情分开。从詹姆斯·米尔（James Mill）的[1]《论政府》中的一句话便足以说明我的意思：

> 首先，我们应铭记如下警告，即：所有掌握政府权力而未有与社会有同样利益的那些人，所有参与滥用权力以获得利那些人，所有成为上述两类上层阶级影响的样板和代表的那些人，将肯定会代表社会，或成为与社会有共同利益的一部分，如果人们无力按照他们自身的利益去进行最高程度的行动的话；反之，则显而易见，与社会没有共同利益的这些人决不会再掌政府权力，如果能期望那些与社会有共同利益的人采取与其利益相一致的尚过得去的行动的话。

当像做填字谜那样把这些句子都理顺以后才发现意思是，那些在政府的一种形式中有一种利害关系的人可能会抵制另一种人的介入。批评家要探索为什么詹姆斯·米尔的意思明明如此，却偏不正面说出；想找出其原因，他们终于意识到这风格是为一种刚愎的坚硬的智力诚实所激发而成的。他不会屈尊去运用任何漂亮的艺术如劝说、糖衣般的解释或充满感情的术语；他仅仅依赖于冷冰冰的理智逻辑本身——可以肯定，那种维多

① 詹姆斯·米尔（1773—1836），英国边沁主义哲学家、散文家，是前面提到过的约翰·斯图亚特·米尔之父。——译注

利亚时代特有的观念又加强了这一点，这种观念认为，风格越艰涩，在与之较量中他所形成的道德和智力的组织也就越坚韧。

我们注意到，詹姆斯·米尔的修辞基础是对法律文体的摹仿，包括其中那些细心的修饰成分。我们前面已经提到过的后期亨利·詹姆斯那些冗长的内容复杂的句子，是同类手法在文学上的运用。跨过一些中间的阶段，在追寻非感情的修辞过程中，我们最后到达概念性专门用语，或者称之为“官样文章”即公文用语。这是米尔想用理智的声音说话，而不是用个人的声音说话的进一步发展和加强。政府报告的专用语、机关备忘录用语以及军事命令用语，都希望尽量不受个人感情影响，以便代表社会机构讲话，或者代表在一种“标准”状态中起作用的无名的控制论的神祇讲话。当然，它真正说的是孤独的人群的声音，是遵奉者外向的焦虑。这样的专用语，若从医学中借用一个术语来表示的话，可称作良性专用语（benign jargon）：它无可置疑地是一种语言疾病，但还不是一种像煽动家的演说那样的致命的癌症。在新闻界的众多方面都可以找到它，它是大量专业文章的制服套装，包括人文主义者的写作也是如此。它可能变成恶性的，这在《一九八四年》中有所表现，在那时，这种形态的进一步的发展被人们讽刺性地称为“新说法”（“new speak”），这是一种对语言用伪装逻辑加以简化，它像感情性的行话一样，其目标是全然自动化。若发现我们越来越远离文学，或越来越远离我们称之为想象的情感意识的全然完整状态的语言表达，我们就越来越接近把语言用作习惯性思维的表达工具，对此我们是不会为之惊讶的。不管我们是向感情方向还是向智力方向行进，我们都几乎到达同一点，一个与文学相反的点，在

其中，语言已成为无意识的连续的评论，就像一只松鼠的啁啾声一样。

如果，确有像概念修辞这样一种东西的话（有越来越多的论述文作家力图回避这一点），那么，它似乎是语法和逻辑的直接结合。我们已在这篇文章开头暗示过这一点，它可能是非文学语辞结构的特点。然而，从长远看，这种情况终久是不存在的。对词语进行任何有效的运用都永远会牵涉到词语的所有技巧问题，包括修辞方面的问题。这样，从语法到逻辑的唯一道路必横穿修辞这个中间的区域。

我们首先注意到，把语法变为逻辑或把逻辑变为语法的尝试没有取得成功，如果有一个大的而且重要的非修辞的共同因素的话，那自当别论。而非文学作品正是以此为基础的。很久以来，推理的声望显赫，以致形成了这样一个概念：既逻辑是语言的正式原因；以逻辑规则为基础的一般语法是可能存在的；语言表达的全部来源都可以加以分类。我们现在更习惯于把推理过程看作人们用词语所做的许多事中的一件，是语言的一种特别功能。看来似乎没有证据证明有什么人学讲话首先是为了他想逻辑地讲话的。

把逻辑降格使之变为语法的尝试是最近的事，但并未有多大成功。逻辑衍生于语法，在语言中有固有的无意识或潜在的逻辑，我们经常发现概念思想的有内容的形式是以语法为根源的。现存的例子便是亚里斯多德逻辑的主语和谓语。人类学家们经常提到，比如玻利尼西亚人的“妈奶”（mana）和易洛魁人的“奥伦达”（orenda）这类原始人语言中的概念，是流动变异

的，它们都是分词或动名词的概念：它们属于一个世界，在这个世界里，能量和物质还没有明显地分开，因此它们很少进入我们的思想或进入我们自己的较少易变的语言结构里的动词和名词之中。由于能量和物质在核物理学中也没有明显分开，我们或许比回到那样“原始的”词语中还会更糟。比如，原子和光这些词作为名词可能太物质化和太静态化了，以至于不能作为我们现在所指意思的适当象征；当它们从一位物理学家的等式中进入到当代社会意识的语言学结构中时，在翻译中语法的困难就明显地显示出来了。

但是仍有学者坚持把逻辑变为语法的论点：那种认为我们已经通过说明某一事物来源于另一事物之中从而解释了它的本质，是一个错误的想法。逻辑或许衍生于语法，但既然从某物中衍生出来就必定要部分地高于某物。因为语法可能也是逻辑发展中的一种阻碍力，是逻辑混乱和逻辑虚假问题的一个主要来源。这些混乱影响所及要远甚于由于滥用词语所产生的大量谬误。然而词语滥用就像我们许多现象一样，是文学中一个结构准则，它却是论断性写作一个障碍。比如，许多长长的论点可以由从定冠词和身份陈述到不定冠词和行为动词这样一种语法变化所摧毁。说“推理是思想的一种功能”不可能招致争论；说“推理是思想的功能”就包含有争论，因为其中有莫名其妙的排他性的本质。说“艺术进行交流”则同样满足于一种明显的多重功能；说“艺术就是交流”就迫使我们进入围绕着把一种比喻当成论断的角斗场。这样，怪不得许多逻辑学家倾向于把语法看作某种类似逻辑疾病的东西，他们中的一些人甚至坚持认为数学是逻辑中前后一致性的真正来源。我对此没有看法，

只是想重复说一句，任何对词语进行的有效运用将永远同有关词语的所有问题有关。

语法和逻辑两者都似乎是通过内在的冲突得以发展的。人文主义传统总是强调而且是正确地强调语言冲突在训练思想方面的重要性：如果我们不懂得另一种语言，我们就错过了使我们的思想摆脱其母语句法束缚的最好的、最简单的机会。同样，逻辑没有辩证法也不能真正地发展，辩证法是思想上的对立法则。如今，当操不同语言的人们发生联系时，由于为交流所作的努力，一种“表意文字”的结构已经建立起来。数字5是一个表意文字，因为它对说许许多多不同语言的人来说，都是意指同一数字。同样，英语的“时间”（time）和法语的“时间”（temps）的纯粹语言联想是不同的，但把普鲁斯特或柏格森对时间的论述译成英语而不冒误解意思的危险是非常可行的。当两种语言处在不同的文化轨道上时，比如英语和祖鲁族语，表意文字的结构就更难建立，但看起来多多少少总还是有可能的。在法语中有所有英语词和概念的对应词，但很明显一个人不能走进一个玻利尼西亚人社会或易洛魁人社会问道：“对英语中上帝、灵魂、现实、知识这些词，你们相应的词是什么？”他们可能没有类似的词语或概念，我们在英语中也找不出与他们的“妈奶”和“奥伦达”之类相对应的词。不过，似乎很明显，我们能靠耐心的、同情的研究，最终发现在一个玻利尼西亚人或易洛魁人头脑中在想着什么。在两个操同一种语言的人之间的交流问题在某些方面可以是更重大的，因为更难意识到，纵然这些问题最后是能被克服的。正是出自这种表意文字的内在结构，不论是语言学方面产生于两种语法中的，还是心理学方面

产生于两个讲同一种语言人中间的，把语言同化为理性思维的能力得到了发展。

两种语言之间或同一种语言中两个单独意义结构之间的这个表意文字的中间地带必定是一个象征结构，而不仅仅是一本双语词典。因此，表意文字既不是纯语法的，又不是纯逻辑的：它同时是两者，并且兼有修辞，因为像修辞一样，它把观众带进了实在之中，加强了意识语言和联想语言的联系。简言之，表意文字是一种比喻，是两件事的统一，而其每一件都保持了它自身的形式，是意识到在这种关联域中你所提 X 的意思即我们所指 Y。这样，一个表意文字可以不同于诗歌的纯假定性比喻，但比喻在思想上总是要从简单的"这是指那"的标志中跳开，这一点也表现于其中。

不管读者是否同意所有这一切，他至少可能愿意接受语法与修辞，修辞与逻辑之间的联系是可能的，而且这种联系有一种被忽视的但又至关重大的重要性。让我们先来分析语法和修辞间的联系。

我们记得，许多语辞创造开始于联想的胡言乱语，在其中声音和意义被同等包容进来。这样的结果是导致诗歌的含混性，即其事实如前所述，诗人虽没有给他的词语下定义，但通过把它们放在许许多多的关联域中由此确立了它们的能力。由此说明了诗歌语源学的重要性，或者说音义相似的词语联合起来的趋势的重要性。许多世纪以来，这种趋势作为真正的语源学已经结束了，学生们被教导从语辞联想方面去思考。他逐渐地把"雪"看作不但在物质上而且在语源上来自"云彩"，把黑色的树丛看作是从"阳光"派生出来的（由相反的事物派生出来的，

由此产生了著名的矛盾语源学)。当真正的语源学发展起来时，这种联想过程被当作迷信的崇拜物遗弃了，纵然如此，但它仍然是批评中一个十分重要的因素。在这里我们再次遇到了这样一个准则，即甲和乙之间的类比（在这种情况下是两个词）仍然是重要的，即使把甲是乙的来源这样一种观点暂且搁置一边。不管人们把普罗米修斯和预筹，或把奥德塞与愤怒联想起来的这种想法从语源学角度来看是否正确，诗人们却已经接受了这样的联想，它们已成为批评家们的事实材料。不管“新”批评家们在解释早期诗歌的肌质时是否出错或犯时代错误，与之相关的这个准则不但从心理学角度看，而且从历史学角度看都是可以成立的。

而且我们很快意识到，语辞联想仍是一个重要的因素，即使在理性思维中亦是如此。比如，在翻译中，传达意思的一个最行之有效的办法是把一个重要词留着不译出来，以便读者不得不从他自己的本族语言中挑拣出它在关联域中的联想。再者，当人们试图弄懂一位哲学家的思想时，通常是从在其内涵的全部范围内考虑一个单词开始的，比如说，亚里斯多德所说的“本质”，斯宾诺莎笔下的“实体”或柏格森所谓的“时间”。人们经常感觉到，对这样一个词的完全理解对理解整个体系将是一个关键。如是这样，它也将是一个比喻的关键，即思想家竭力要让其观念与此词认同。企图把有这样内涵的术语看成是一种不可避免的谬误也并未把我们带向很远。学生们从大学毕业时经常埋怨人们没有把他们的术语解释清楚，推理也不清晰，或者对“自由”或“秩序”等词多作争辩，却不给那些词语带上感情色彩。把我们的注意力从言语交流不是什么这个问题移开，

转向问它是什么，这样做也许更为有用。人们所交流的内容通常是一些含混的而且充满感情的复杂情结。无论如何，认为有可能把语言变为符号语言，即让一个词永远指一件事，这样的观念是一种幻想。当人们把联想含混性从动词和名词中去除之后，随即就会面临形容词和副词的问题，而它们在本质上是具有普遍性的，最后又碰到介词和连词，它们作为纯粹连接用词，将总是显示出一种令人不安的语意多样性。看一看新英语词典中关于“to”、“for”和“in”的词条便叫最勇敢的语言使用者感到沮丧。

修辞和逻辑间的联系是“胡写乱画”或联想的图表，是用空间对概念进行表达。许多介词是空间的比喻，它们中的许多来自人体的朝向。关于“up”（上）“down”（下）“beside”（旁）“on the other hand”（另一方面）“under”（在……下面）的每一种用法，都在其论述中暗含着一个下意识的图表，不管它是什么。如果一位作家说道，“但另一方面有一个更进一步的考虑要提出来以支持相反的观点”，他写的或许是标准（即使冗长）的英语，但是他也在做一个战略家爬在桌布上草拟作战计划时所做的事。很经常，一个思想“结构”或“体系”可以变为一种图表模式——事实上，这两个词在某种程度上就是图表的同义词。一位哲学家，若能意识到这样一个图表的存在并把它提取出来，（像柏拉图在论述分类时所画的图表那样），那么对他的读者将会有很大的帮助。若没有意识到其中包含有某种图表公式，我们在任何论争中就难以成功。所有的划分和分类，章节的运用，由“我们现在回到”或“回到早些时候所做的那

一点”所标志的“地域标志线”(topotropism)(如果我已正确地构造了这样一个新词的话),以及什么“合适”于论争的意义,感觉到某一点是“中心”,而另一点是边缘等等,无不是以某种几何图形为基础的。

过去经常说,由于所有的抽象词语原本都是具体的比喻,而比喻的某种因素将永远伴随此词、并贯穿于其整个语义史。这种观点现在已不再为人相信,但其中却仍有许多真理:我要问,是否真有可能使乙依附于甲而无需采用任何措施?或把乙包括在甲之中而无需任何包裹的手段?我认为,其中唯一的谬误是这样一个假设:其附属的比喻必须是这个词的在语源学上所暗指的那一个。当然,一位作家可以赋予一个词以一种意思,而这个意思与它的词源没有什么可辨认的联系。但看起来可以这样说,抽象词和思想,似乎是从一种潜在的具体公式中借来的,这种公式不是在所用的这个词的历史中,而是在与这个词相适合的论述的结构中可以找到。

人们一旦开始在辩论中考虑联想和图表所起的作用,他就开始意识到它们是多么奇异地具有说明性。我们曾经听到一位传教士在宣扬宗教时以此为理由:科学太冷酷无情和枯燥无味了,不足以作为生活的向导,而革命热情的热度又会使一个人渴求更多的东西。其所用的修辞手段显得平淡无奇,不过很明显,物质的四种要素(热、冷、湿、干)的古老的图表就是他论点的图表公式,宗教对他来讲意味着某种湿的东西,一种将要温暖科学家的,又能冷却激进分子的肥沃多产的湿度。一个图表公式的同一要素可以在这样的假设中发现,比如:智力是凉爽的和冷静的,感情是温暖的、陶醉的,实践的意义是行走,

想象的意义是跳跃；事实是固体的（“顽固的”），假设是液体的（“掩盖”事实），理论是气体的；在大脑“内部”不管什么东西都暗淡地略有光亮，而在其“外部”的任何东西则都是清晰的，等等。同样在价值假设中：具体的东西要好于抽象的东西，主动的胜于被动的，动态的好于静态的，统一的要优于多样的，简单的要好于复杂的。相信宗教的人们把天看作是“上”；心理学家们把潜意识看作在意识“下面”，这两个词都很明显是空间的比喻。

我们可以继续很长时间讨论下去，但至今为止，有一点已肯定很明显了，这就是认识到比喻要比试图根除比喻更为明智。分析比喻的尝试仅仅为了驳斥这样一个论点或暗示，即比喻“只能是”比喻，是不宜加以鼓励的。应该鼓励的是分析本身，我认为在分析活动中有一种对文学批评家们来说相当大的、日益增长的重要性，本书结论部分将论述这个问题。

论述性推理在西方文化中的传统的地位甚高。在宗教中，除圣经之外就没有什么诗歌被赋予神学家所推崇的权威；在哲学中，则把理性看成是实在的最高牧师（除非在有些特殊的哲学中赋予艺术一种独特的重要性，如德国哲学家谢林的著作）；在科学中，同样的等级分明的图表更为清楚。因此，艺术传统地被认为是“调节”（accommodation）的形式，它的功能就是在理性和在这种假定的图表上置于理性之下的东西，如感情或感觉等等之间建立一种联系。这样，在旨在激起感情或以某种形式的能动的说服为目标的语辞结构中找到“调节”作用是不足为奇的。这种调节作用若干世纪以来就已被认知，因为它与传统的把修辞附属于雄辩术的看法是一致的。这种概念修辞观念提

出了许多新问题，因为它暗示了用词语所建立的任何东西都不能超越词语的性语和条件，暗示了“论理”的性质和条件，只要论理是语辞的，其内容便由话语所决定。

探索性的结论

本书涉及了各种各样的批评技巧和方法，其中多数是在当代学术领域中已经使用过的。我们想要指出，在一种全面的批评视野中，原型批评或神话批评，美学形式批评，历史批评，中世纪四层面批评，文本和肌质批评，究竟处于何种地位。不论这种全面的观点正确与否，我希望同大家交流这样的看法：即企图将上述各种方法中之任何一种排挤出批评之外，那是不明智的。正如我们一开始便说过的，本书并不打算为批评家提供一种新纲领，只是提供一种关于现存各种批评纲领的新视角。现有的批评纲领已经足够有效的了。本书无意抨击任何一种批评方法，只要它的课题是明确的；本书所要推倒的是这些方法之间的围栅。这些门户之见的围栅，易于把批评家局限于某一种批评方法，这是大无必要的，并且它们倾向于同批评之外的各种学科去建立其基本的联系，而不是同其他批评流派去建立这种联系。因此有许多文论，搞神话批评的读起来像拙劣的比较宗教，搞修辞批评的读起来像是拙劣的语义学，而搞美学批评的读起来则像拙劣的形而上学，如此等等，不仅是够多的而且是太多了。

在破除这些围栅的进程中，我认为原型批评起着中心作用，我把它放在突出的位置上。在我们的文化传统中有一个因素是对神话进行讽喻式的阐释，这在中世纪和文艺复兴时的批评中曾盛行一时，而直至今日也零星地时有所见（如罗斯金的《天空中的皇后》)。但此类批评常常被当作想入非非的胡说八道，认为所阐释的就“是”神话的“意义”这种假设，阻碍了对神话的讽喻化批评。一个神话是一种意义的向心结构，它可以用来意指无限数量的事物，比起去研究神话事实上曾经具有何种意义来，它要远为丰富而多彩。

神话这个术语，在不同的学科中具有不同的意义，这是明显的。从长远来看，这意义无疑可以协调一致，但把它们协调起来的任务要放到将来去完成。在文学批评中，神话意指最基本的密托斯（Mythos)，即一种文学形式的结构组织原则。我们记得，评注是一种讽喻化的批评，对任何伟大的文学作品都可以有无限数量的评注。这种事实往往使批评家沮丧，叫他们感到对例如《哈姆雷特》所论之一切，是别人早已说过多少遍的了。在阅读《哈姆雷特》时，在已有的“甲”和“乙”这样博学而机敏的想法之上，再加上“丙”、“丁”、“戊”这样的博学和机敏的看法，直到这一作品的全部自身储存耗尽，所剩下的只是实在读不懂的，或需要交给专家去解决的（从文化上讲这是同一回事)。因此，评注并无把作为整体的文学视为原型形式的意义，它是把神话讽喻化的传统的继续，而且是继承了这个传统卓越、智巧却无效等特点。

这种状况的唯一出路是用原型批评去补充讽喻化批评。批评是从文本研究开始，而以把文学结构作为一个总体形式的批

评作终点，这样一种感觉纵然还是模糊的，也使事情变得更加有希望。把文本当作评注的一种经验，把它看成系住风筝的一根绳索，那是不够的，因为人们能够围绕着其明显的意义来发展一种最初的评注，然后又围绕着其无意识的意义来发展一种次生的评注，随后还可以围绕着诗歌的程式和外部关系来发展第三种评注，如此以往，无以穷尽。这种实践并不限于现代批评家，因为维吉尔的第四篇牧歌被诠释为救世主式的，也曾被假设为维吉尔"无意识地"预言了救世主。但是这位诗人通过其可能的评注所无意识地表现出来的整个意义，说简单点，不过就是维吉尔和以赛亚运用了同样类型的意象来处理关于英雄出生的神话，举个例，是因为两者相类似，所以《耶稣诞生颂》(Nattivity Ode) 才能把两者都用上。这样的过程有助把评注层层深化，并能防止把每一首诗变成孤立的学术的一种与其他事物割裂出来的中心。

批评理论在其教育方面拥抱着"人性"，按照我们的原则，是批评而不是文学在被直接教导和学习。因此，那种关于批评理论迷惑失措的感觉，自然是对人性之"命运"或"苦难"的忧虑的投影。破除批评内部的围栅，会使批评家更加了解作为一个整体的批评与其他学科之间的外部关系，在这方面将会有深远的影响。对这种外部关系的课题，我在这里略作评述，只是因为对在这里讨论的几个问题中的这些颇为重要之点若全然回避，在我看来是过于谨慎了，事实上也是不够真诚的。

艺术的生产常常以有机生命的"创造"这样一种隐喻来加以描述。在人类生活中有一种有趣的倾向，即模仿生存的"较

"低级"形式的某些方面，像种种仪式就是模仿植物的生命与季节变换精确同步的节律。认为人类文化会无意识地显示出一种有机体的节律，这样说并非无稽之谈。艺术家们倾向于用略为精微的方式来模仿其先行者，这样便产生了文化成熟过程的一种传统，这种过程将持续下去直到被某种大的变化所打断，于是它便重新开始。因此，在历史批评看来，具有包容性的形式也可能具有文化成熟过程的某种类似有机体的节律，正如我们时代的许多哲学历史家，特别明显的是施本格勒(Spengler)，所假设的这种或那种形式一样。把中世纪看成是青年期，而把我们自己时代看作是"西方"文化的晚期，正如罗马文化是古典文化的晚期一样，这种观念在实践上已为今日之每一个人所认可，似已成为当代观点中不可避免的范畴之一。本书第一篇文章所追踪的模式的演进，看来同这样的文化历史观有某些类似之处。

这样的观点一旦被采用，可能被加酱添油，装饰成为玄学以哗众取宠；但是没有理由说它是"宿命论的"，除非所谓宿命论是说凡人每年都得长一岁；也没有理由认为它得包括任何一种历史必然循环的理论，或者认为在可预见的将来必定是循环的理论。确实，不能把它歪曲为修辞价值判断的一种基础。举例说，我们在关于中世纪文化的感伤观点中可以发现这种价值评判，这种观点把中世纪文化视为一种巨大的综合，随它之后的文化则日益瓦解，不断四分五裂，直至最后使我们置于今日仍难于摆脱的"困境"之中。从十八世纪中叶以来，几乎每一代人都用这种或那种形式召唤一种运动，它能在现代世界上恢复中世纪文化的统一，或至少恢复其某些品质。在现代的人们

中也存在同类观点的副本，如有些人听莫扎特以后（或他们所选择的其他终端）的任何音乐都兴致索然；还有，在马克思主义者中讲资本主义文化颓废的，在杞人忧天者中讲新的“黑暗时代”即将轮回而至的，如此等等。所有这些，其基础都或多或少是认为历史类似有机体的理论的混杂的翻版。

有一种批评的普通观念，认为艺术既不进化也不改进：它生产的是经典或典范。至今仍可以买到一些叙述绘画从石器时代“发展”到毕加索的书，但它们并未揭示发展，仅仅揭示其技巧上的一系列变异，而毕加索同其在欧亚旧石器时代的先行者们仍处于同一水平上。有的时候，我们在艺术中体验到一种明确地受到启示的感觉。像在听了帕勒斯特里纳（Palestrina）[①]的多声部经文曲之后，或莫扎特的轻快的室内管弦乐曲（divertimento）之后，我们感到这才是真正的音乐之声，这才是音乐之所以被发明出来应当说的那种东西。这里有的是一种简朴，它使我们理解到简朴是平凡的反面；这里有的是这样一种感觉，在所有时代都在追求的艺术可能表现的极限已经达到了。这种感觉属于直接经验，而不属于批评，但它揭示了这样的批评原则：在艺术中已经产生的东西里是有助于获得最深刻的艺术经验的。

在艺术中，有所改进的地方是对艺术的理解，其结果则是社会的完善。得益于文化的是其消费者而不是其生产者，消费者变得人文化并得到文理方面的知识。没有理由要求一位大诗人必须是聪明善良的人，或者仅仅是过得去的人，但是有充分

① 帕勒斯特里纳（1526—1594）意大利圣乐作曲家。——译注

的理由要求读者必须改善其人性，这是他读书的一种结果。因此，当像仪式这样的文化产品可能是一种对有机体的节律或过程的半自愿的模仿时，对像神话这样文化的反应却是一种有意识的革命性行动。以绘画的复制、音乐的录音和现代图书馆为代表的当代研究艺术的技术能力的发展，形成文化革命的一部分，它同科学的新进展在一起，促使人性变得更加丰富。革命还不是简单地在技术领域内发生，也出现在精神生产能力方面。印刷术的发明使人性的传统自身穿上了现代的形式，这大大提高了其立竿见影的效果，而比起对新文化的刺激来，在促进对过去遗产的整理方面这种效果尤为明显。

以往的几乎每一件艺术作品，在其当时都有一种社会功能，它在最初往往全然不是审美功能。把所有的绘画、雕塑、诗歌、乐曲包括在内的整个"艺术作品"的概念，相对而言是很现代化的概念。秘鲁的织物、旧石器时代的岩画、塞西亚的马具饰物，或印第安人的面具，我们在观看所有这些作品时，都会感到一种审美冲动；但与此同时我们又进行了一种精细的抽象，而这是远远超越了生产这类产品的民众心理习惯的。某一物"是"艺术作品或者不是，这个问题并非由这一物自身性质的某些方面提出来的。它是由传统程式，由社会接受来决定的，是由最广义的对作品的批评来决定它到底是否属于艺术。某一物最初是仅供实用而非为娱乐的，它本来远远地处于亚里斯多德的一般艺术概念之外，但只要它现在的存在能提供我们娱乐，那么"我们"就称它为艺术。

当任何事物用此种方式重新归类时，它就失去了其原初的多数功能。即使是最狂热的历史批评家，也不得不看到莎士比

亚和荷马是作家，我们有很多理由崇拜他们，而这些理由大多是他们自己难于理解的，更不必讲当时的社会了。如果研究艺术作品的方法仅是简单地限于去寻求其原初的功能，那么我们是很难满足的。批评的任务之一是发现作品的功能，当然不是去恢复其原初的功能，那样做是不可能的；而是要在新的关联域内对其功能进行再创造。

克尔凯郭尔写了一本颇为迷人的小册子，题为《重复》(Repetition)，他用这个术语目的是来取代传统的柏拉图的术语"回想"(anamnesis)或"回忆"(recollection)。他用这个词的用意是明显的：它决不是一种经验的简单重复，而是对它的重新创造，即去补偿或唤醒它走向生活。他说，这种过程的结尾，是神启式的预示："看，余令一切物全新。"那些忘掉我们面对着过去的人，有时把带有过去的人性的先入之见当作反对他们的一种谴责：它可能是影子，但是它终究全在那里。柏拉图勾画了一幅阴暗的画面：人瞪眼瞅着火光照射在客观世界的墙壁上的闪烁不定的形影，而像太阳一样的火光则处于我们的背后。然而如果阴影即是那往昔，而我们所借以能看到他们的唯一光亮就是处于我们之内的普罗米修斯之火时，那么上述类比就不能成立了。这些影子的实体只可能是我们自己，而正如我们通过比喻多次所指出过的那样，历史批评的目标就是一种自我复活，把枯骨之谷的景象赋之以我们自身景象的肉和血。过去的文化并不仅是人类的记忆，而是我们自己已埋葬了生活，对它的研究会导致一种承认，一种发现，通过它我们不但看到过去的生活，而且看到我们现在生活的总体文化形式。不但是诗人，而且还有读者，都必须执行"令其新"的义务。

没有这种“重复”意识，历史批评就会趋向于将文化产品从我们自己兴趣的范围内转移出去。一切真正的历史批评家，对过去艺术都有一种当代参照意识，这样才能保持平衡。但是这种当代参照意识应该常常限制在现代的一个专门的问题之内，这是自然的；即，不应该把现代生活的视角扩展开来，以此去思考问题，而应当作现在的根据或课题。

如果我们把历史上的任何一点，包括我们这个时代切开，而研究其横切面，我们就会看到一种阶级结构。文化可以被一种社会的或智力的阶级利用来扩充其特权：道德审查员、伟大传统的选择人、宗教或政治事业的辩护人、美学家、激进分子、大部分著述的编纂者，如此这般的人，一般而言就是这类阶级张力的表现。我们研究他们的宣言就会发现，这种类型的唯一前后一贯的道德批评，是戴着全套社会的革命哲学的笼头的。不仅马克思主义，而且在尼采那里，在十九世纪英国和二十世纪美国的某些理性主义的寡头政治的价值取向那里，也是如此。在所有这些思潮中，文化被看成一种人类的生产力，它同其他生产力一样，过去被其他统治阶级所利用，而如今则应重新估价使之有利于一种更好的社会。但是这样的理想社会仅仅存在于将来，在现在对文化的评价应同其暂时的革命效益联系起来考虑。

这类以革命方式看待文化的观念，也是古老的，是从柏拉图开始的。柏拉图在《理想国》中，其对传统的选择总同关于诗人的论争的某些看法有关。当我们把文化看作一种未来的形象，一种可能达到的社会的形象时，我们就着手于选择和整理一种传统，而凡不合此格的艺术家就被扔了出来（这种进程越

发展此种人数量也越多）。因此，正如未被纠正的历史批评把文化仅仅与过去相联系，未经纠正的伦理批评也只会把文化与未来相联系，与理想社会的文化相联系．那是只要我们花大力气去管好对我们青年的教育就最终会到来的。所有如此这般的思路其终端都着眼于向下一代人的灌输，正如维多利亚时代的进步主义道德观念是着眼于教育青年人文质彬彬一样。

在社会中完成的成果的实体，或文明，两者既维护又侵蚀那社会的阶级结构。维护那种阶级结构的社会力量产生了扭曲的文化，它有三种主要形式：全属上层阶级的文化，或曰浮华文化；全属中产阶级的文化，或曰粗俗文化；全属下层阶级的文化，或曰下流文化。这三个阶级被马修·阿诺德分别称为蛮人、市侩和百姓。无论何种性质的革命行动，都会导致一个阶级的专政，而历史的记录表明没有比这种办法对文化利益的损害更大的了。如果我们把我们的文化观念依附于统治者道德概念之下，那么我们得到的是蛮人的文化；如果我们把它依附于一种无产阶级的概念，那么我们得到的是百姓的文化；如果我们把它依附于任何类型的资产阶级乌托邦，那么我们所得到的是市侩文化。

不管一个人对辩证唯物主义作为一种哲学是怎么想的，这一点确实是真实的：当人们作为物质躯体去行动或装着去行动时，他们的行为总是辩证的。如果英国同法国打开了仗，那么英国人的一切弱点和法国人的一切优点在英国都会被忽视；不仅卖国贼是最下贱的罪行，而且会愤怒地否认任何卖国贼会有什么真诚的动机。在战争中，是肉体或偶像崇拜取代了精神的真正辩证法，人们生活在半个真理之中。由“观点”（points of

view）所构成的语辞的战争或模仿的战争中也采用了同样的原则，"观点"通常是某种类型的社会冲突的阴魂。

最好是力图去清除所有这些冲突，让我们自己去遵循阿诺德的另一个公理："文化寻求摆脱阶级"。文理知识的伦理目的是获得自由，这只是意味着使人把社会设想成自由的、无阶级的、而且是温文有礼的。这样的社会是不存在的，这就是为什么文理知识必须十分关心想象的作品的原因之一。艺术作品中的想象因素，又一次使他们摆脱历史的羁绊。凡是从批评的总体经验中涌现出来的、构成了文理知识的一部分的一切，由于这样的事实，它变成了解放了的和人类文化的共同财富的一部分，而不论其最初的背景如何。这样的文理知识解放了文化产品自身，同时也解放了他们所教育的头脑。由己构建的人类艺术所发生的腐烂仍留在艺术之内，但艺术的想象性质却在其腐烂过程中保存了它，恰如圣者的尸体一样。任何关于美的讨论都不能把自身局限在孤立的艺术作品的形式关系上；它必须去考虑艺术作品参与社会效果这种目标的观念，参与完全的和无阶级的文明这种思想。这种完全的文明的思想也是隐含的道德标准，伦理批评总要涉及此点，只不过它同任何其他道德体系在某些方面都大不相同罢了。

文化中所隐含的自由社会的思想，从来不会变成套式，更不像社会那样确定。文化是一种现代社会的理想，我们凭借努力获取这种理想来教育自己、解放自己，可是我们却从未真正获得过这种理想。它以书本的无穷的耐心教导着，不论何时我们翻开书，总是呈现出同样的词语，但它并不被占有，因为附着于这些词语的经验和意义永远是新鲜的。没有一种社会能为

自身设计出自己的文化，除非它限制文化所发出的力量以使之适应社会可预知的标准。伦理批评的目的是超价值化的，有能力以一种超然的态度来看待当代的社会价值，在某种程度上能拿它们同文化所代表的无限可能性的观念相比较。谁要是把握这样一种超价值化的标准，谁就处在一种智性的自由天地之中。谁要是不能把握这一点，谁则不过是他首先碰到的社会价值的一个傀儡，他不过是习惯、灌输和偏见的强制产物。那种坚持认为人不能当自己生活的旁观者的流行倾向，在我看来，不过是那种致命的半个真理之一，它是作为某种社会疾病的反应而出现的。多数伦理行动是一种习惯的机械反射：要从中得到任何自由的原则我们就要某种行动的理论，需要在"理念"(theoria) 意义上的理论，即一种从意义和行动的直接目的隐退的观念，或超然的观念，它不会使行动麻痹，反而会通过开启其长远目标而使行动更有意义。

在现代世界上有两部自由理论的伟大经典著作，一部是弥尔顿的《论出版自由》(Areopagitica)，另一部是米尔 (Mill) 的《论自由》(Essay on Liberty)①，当然所涉及的是在不同关联域中的自由。对于弥尔顿而言，文化是潜在的预言，它反对社会接受以检查制度为代表的那种被认可的谬误，对这种谬误进行了审判；而对于米尔来说，文化则是一种社会批评。纵然如此，这两篇文章都坚持认为，自由必须以立即保证文化自足为开端。在米尔看来，无限制的思想自由和讨论自由不仅是发展行动自

① 指约翰·斯图亚特·米尔(1806—1873)，詹姆斯·米尔之子，他的《论自由》问世于1859年。— 译注

由的最佳途径，而且是控制自由的最好办法，因为自由是预防感情冲动或暴烈行动的唯一办法。在弥尔顿那里，良知的自由并不是听从儿童时期所需要的那种强迫的自由，那是我们通常称之为“良心”的大部分；而是去倾听“上帝的话”的自由，这是从无限的精神那里向有限精神送过来的信息，是为后者所永远不能明确地理解的。

从这一点看，批评理论看来准备安静地在人道主义这一更大的原则中安家落户，这种原则认为人的自由是同其接受文化遗产不可分割地联系在一起的。作家当然相信这一点。而那些读他的书的人多数大概也相信这一点；但是认为批评是寄生的谬见的残余可能仍然存在，我们所提出的所有论据可能还不足于将它全部驱散。这种谬见是这样一种感觉：即批评是基于文化产品之上的，批评家对作家作品所提出的要求越重要，他便越倾向于强调一位有教养的人在艺术中发现某种可厌和不祥东西的那种正常的娱乐，这样便用美学迷信替代了文化，用莎士比亚崇拜代替了文学，纵然这种莎翁崇拜是属于比较精致的类型的。

艺术的美学的或沉思的方面最终将在艺术或批评中占有一席之地，这是确实的。在这里，原型批评又出来帮助我们。我们在第二篇文章中试图表明，如果我们从艺术的整体形式的意义上来考察个别的艺术作品，那么艺术就变得不单是美学沉思的对象，而是一种伦理机构，参与了文明的工作。批评也好，诗歌也好，都卷入了这种向伦理的转移，虽然其卷入的某些方式一般还没有被公认为批评的一些方面。例如，建立一种词语定式，是社会秩序的一个主要来源，这是显而易见的。在宗教中，

这可能是一部圣书，一套礼拜仪式，或一种信条；在政治中，可能是一部写定了的宪法，或一套意识形态指南。这样语辞定式可以经数世纪而稳定不变：在此段时间中，附着于其上的意义会有出于公众承认的变化，但语辞定式本身依旧不变的感觉尚存，而为适应历史变化所不断必需的重新解释，则使批评的功能进入了社会的中心。

但是，为了完成我们的论辩，我们不得不把所有的外部目标都从文学中转移出去，为此就需要假设一个自我包容的文学宇宙。也许为了这样做，我们仅需恢复在一种宏大规模上的美学观点，以作为总称的“诗歌”(POETRY)取代一群诗作(POEMS)，以美学神秘主义取代美学经验主义。虽然，我在最后一篇文章中已得出这样的原则：所有的词语结构都部分地具有修辞性，因此认为文学的以至于科学的或哲学的语辞结构能摆脱修辞因素而自由的观念，不过是一种幻想。如果是这样，我们的文学宇宙就要扩展为一种语辞宇宙，只是没有自我包容的美学原则在起作用。

这样的论辩的每一个步骤都同哲学问题纠缠在一起，对此我并非全无所知，而且哲学问题我在此也无力解决。我也知道还有另一些情况：今日新的智力活动已同交流传播、象征体系、语义学、语言学、元语言学、实用主义、神经机械学等等词语密切地纠结在一起，已同产生于或环绕于诸如卡西勒(Cassirer)、库兹勃斯基(Korzybsky)以及其他十多位名人的思想有紧密的关系，其涉及领域则遍及史前史和数学，逻辑和工程学，社会学和物理学(它们直到最近还被看成相当遥远的)。许多这样的运动是由想要使现代思想摆脱感情修辞的专制、摆

脱广告和宣传而获自由的愿望所激发的，广告和宣传力图滥用反讽而把思想扭曲为条件反射。其中许多也向概念修辞的方向运动，把许多论辩的内容降格为含混的或图解式的结构。笔者对多数此类涉及新材料的书籍的知识甚为有限，好比摩西对山巅之上的上帝的知识一样，只能望其项背；但是这一点我是清楚的：文学批评在所有这些活动中处于一种中心地位，而且从文学批评的观念看，我提出了一个得到公认的、经过深思熟虑的建议。

我曾数次暗示，文学和数学之间有一种类似之处。数学是从计算和测量客体开始的，它是对外在世界的一种数量上的评注。但是数学家并不去思考其对象：对数学家而言，数学是一种自给自足的语言，它立足于这样一点，即度量已变得独立于经验的一般领域，独立于我们所说的客观世界，或依照我们的心情称之为自然，或曰存在，或曰现实。数学的许多术语，如无理数，与一般的经验领域并没有直接的联系，但其意义全依赖于对象自身之间的互相关系。数学中的无理数，可以同语辞语言中的介词作比较，其主要特点我们是已经指出过的。当我们把纯数学与应用数学区分开来时，我们就把纯数学设想成为一种数量关系的不偏不倚的概念，它越来越关心其内在的完整性，而对其外部标准的参照则越来越加以漠视。

我们同样把文学设想成首先是对外部“生活”或“现实”的评注。然而正如在数学中我们必须从三个苹果抽象出“三”，从一块方地抽象出正方形，同样在阅读一部小说时我们也必须从文学反映生活中抽象出文学自足的语言。文学同样也是靠许多假设的可能性才得以运行的，虽然文学同数学一样，是不断地

有用的(useful)——这个词意味着同经验的一般领域有一种持续不断的关系——纯粹的文学，一如纯粹的数学，包容着它自身的意义。

文学和数学这两者都是从假设出发的，而非从事实出发的；两者都可以运用于外部现实，而同时也存在于一种“纯粹”或自我包容的形式之中。再者，两者都在存在(BEING)和非存在(NON-BEING)的对立之间插进了一个楔子，这对于论辩的思维极为重要。象征并不是它所显示的现实，但也不是非现实。小孩初学几何学，是从接触“点”开始的，老师教他说，第一，那是一个点，第二，那又不是一个点。除非他同时接受这两种说法，否则他的学业就难以有所进展。说没有数也是一个数，这似乎是荒唐的；但正是接受了这种荒唐性，才发现了“0”数。在文学中也存在同样的假设，哈姆雷特和福斯泰夫既不存在又并非不存在，看似空幻无所有又确实地有名姓有处所。我们注意到修辞同逻辑判然有别，修辞一定会在一种否定性的陈述中加进某些肯定性的内容。而逻辑则要计算一个陈述中否定的次数，单数否定为否定而偶数否定则为肯定；但在交际史中从来不会有人把“I havn't got no money”这样一句话理解成为讲话者是有钱的[1]。文学也一样，伊阿古要求奥瑟罗小心妒嫉，他是有意要在奥瑟罗的心里激起妒嫉；在《吉隆新》(Gerontion)的开头有诸多否定，从逻辑上说，意味着吉隆新并非英雄，但在修辞上，它们构成了牺牲和忍耐的鲜明对照的画面。如果要说

[1] 这是英语口语中的说法，用了双重否定，但意思仍同一重否定一样，即“我一个钱也没有”。——译注

诗人从不肯定，那么他同样也从不否定；从这个方面看，亚里斯多德关于修辞的开宗明义的陈述，即歌队应答的论辩术(antistrophos)[1]，就难以成立了。

在詹姆斯·琼斯爵士（SIR James Jeans）的《神秘宇宙》(The Mysterious Universe)的最后一章中，作者讲到十九世纪物质宇宙观的破产，这种观点把宇宙设想为极端的机械的。但作者认为用数学方法去研究宇宙却可能是一件极为幸运的事。宇宙不可能是机械，但是可以用一套数学公式把它联为一体。这就是说，确乎有纯粹的数学存在于一种数学的宇宙里，它已不再是对外在世界的一种评注，而是对其自身内在世界的包容。数学首先是理解客观世界的一种形式，客观世界就是它的内容；然而到了终了它把自身的数学形式设想为内容，而一旦获得了一个数学宇宙的概念时，形式和内容就变成了同一个东西。数学同一般的经验领域有间接的关系，并不是回避它，而是以最基本的构图吞没了它。在各种自然科学中，数学表现为一种知识和结构的原则：它不断地给各种自然科学提供形态和一致性，它自身并不依赖于外部之证明或证据，而且到最后物质的或数量的宇宙看来被数学所包容。琼斯此章之玄奥或神秘的声音，纵然不过是表达了至少从毕达哥拉斯以来就萦绕着数学家们的一个梦想，但也不妨拿来 同我们发现自己在达到一个与之相应的文学宇宙的概念或语辞宇宙的概念时不得不立即采用那套宗教式的术语相比较。

---

[1] 指古希腊悲剧中的合唱队，合唱队有时对剧情进行评论，有时作为剧中一个角色与其他角色应答、论辩。——译注

这种类似处的另外几点也很引人注目。例如，在形式上奇怪地相似，在文学和数学的单位之间，在隐喻和等式之间奇怪地相似。在这两个方面，都被许多逻辑学家看成是广义的"同义语无谓重复"(tautology)。然而如果这种类似处被把握住了，自然就会出现这样的问题：文学之与数学相似，这在实质上是有用的呢还是仅仅是偶然现象？纵然我们最初是在文学中发现其假想形式的，但凡心理学的、人类学的、神学的、史学的、法学的语辞结构，凡由词语构成的一切，难道不是由同样类型的神话和隐喻所构成的并成为知识的吗？

在我看来，这就为我进行下述讨论提供了可能性。论述性的语辞结构有两个方面：其一为描述性的，另一个为构造上的，一为内容，一为形式。其描述方面是S形的：即它建立一种对外在现象的语辞复制品，而其语辞象征系统被理解为一组表征性的信号。而任何语辞结构的构造方面，在我看来，则一定是某种隐喻，或假设性的认同 (hypothetical identification)，不论它是在同一词语的不同意义中确立的，还是运用一种图解。这假定性的隐喻转过来又变成神话单位，或论辩的构成原则。当我们阅读时，意识到隐喻式认同的一种序列；当我们读完时，我们意识到一种组织结构的定式，或概念化了的神话。

弗洛伊德关于俄狄浦斯情结的观点，是一种心理学概念，如今看来已为文学批评提供了某些理解之光。也许我们将会判定，我们终于弄清楚这样说是绕了个不必要的圈子。实际上，在这点上是俄狄浦斯的神话向某些心理学研究提供了知识并给予结构。弗洛伊德在此场合的唯一优越之处，只在于读过了足够的书以确定这神话之源。现在看来，通过一个神谕似的心灵在意

识“之下”的心理发现，形成了一种适合于一种诗歌原型的讽喻性解释，这种原型贯穿于从特洛福尼俄斯的洞孔[1]直到今日之整个文学。也许是原型启迪了这种发现：因为原型终究古老得多，而且用这种方式来解释会使我们少犯一点时代错误。由诗性的神话所构成的、或由联想和类似诗性神话的图解所构成的隐喻和神学的知识，就更为明显了。

没有必要把这样一种方法歪曲成为一种诗学决定论，因为正如已经说过的，用一种一切归之于修辞的观点试图去证明神学、玄学、法学、社会科学，或任何我们所不喜欢的一种或一组，认为它们的基础除了隐喻和神话外便“一无所有”，那是愚蠢的。任何这样的证据，即使是正确的，也都有其自身的同一类型的基础。而真理的批评，或充分的批评，主要是内容的批评，而非形式的批评。卢梭说，自然和理性的原初社会已被文明的种种腐败所覆盖，必须有足够勇敢的革命行动才可能重新把它建设起来。这里他运用了睡美人的神话知识，然而这神话本身对卢梭的论断是既不赞成亦不反对的。当然不引用这个神话我们也能充分地理解他，但我们只有充分理解他才能对卢梭表示同意或不同意；如果恰如我们在这里所指出的，这神话确实是卢梭论辩一致性的根源，那么这里便得益于这神话节选部分很多了。用这样的观点来看待神话同论辩的关系，会使我们十分接近于柏拉图，对于柏拉图，理解的最基本的行动便既是数学的，也是神话的。

---

[1] 特洛福尼俄斯（Trophonius）为希腊神话中之建筑师，他曾建立宝库多座，在建造许里俄斯宝库时，有意把一块石头砌成活动的，以便在夜间抽出石头从洞孔中盗宝。——译注

文学同数学一样，是一种语言，一种其自身并不代表真理的语言，虽然它能提供表达任何数量的真理的手段。但是诗人和批评家一样，永远相信某种想象的真理，而且也许就被语言所能表达的内涵而言，这种信念也自有其道理。数学和语辞的宇宙，毫无疑问是用不同的方式来设想的同一宇宙。客观世界提供了一种统一经验的临时手段，而且正是自然提供了一种更高的统一，一种在普通意义上的祝福。然而要找出任何一种语言能够表现这种更高的智性宇宙的统一却非易事。玄学、神学、历史、法律，已全被用过，但全是语辞结构，而我们越是深入地把握它们，它们的隐喻的和神话的轮廓便显得越加清晰。不论何时，只要我们构建一种思想体系想把大地和天空统一起来，那么巴别塔的故事[1]就重现了：我们发现我们终究无法完全达到这一点，而我们在此时所有的不过是语言的多义性(plurality)而已。

如果我是正确地阅读了《芬尼根的守灵夜》的最后一章的话，那么那里讲的是一个梦幻者的事，他花去了整夜的时间去同隐喻性的认同的巨大实体交流，醒来后就去干自己的事而把梦忘个精光，正如尼布加尼撒(Nebuchadnezzar)[2]纵然知道他能使用“梦界的钥匙”却无法使用一样。他做不成的事由此就留给读者去做，如乔伊斯所说，去叫“理想的读者受一种理想的失眠症折磨而痛苦不堪”。换句话说，批评家也就是读者。要把

---

[1] 巴别，古巴比伦城市《旧约·创世纪》载：该城建一塔，拟使之高达天庭，上帝不悦该城人狂妄，使造塔之众突操不同之语言，彼此无法交谈，使塔无法建成。——译注

[2] 巴比伦王，事见《圣经·列王纪》，约于公元前605—562年间在位。——译注

创造和知识、艺术和科学、神话和概念之间破碎了的联系重新焊接起来，我把这样的一些活动拟托付给批评去进行。再说一遍，我没有讲要改变批评的活动和方向：我的意思仅仅是，如果批评家去从事自己的事，那么其劳动的社会和实践的成果总会呈现出来，而且必将日益明显。

附　录：

重要术语表

（本书所使用之以下术语出自亚里斯多德学派、
修辞学和文学批评之常见专用语）

名实不符者（ALAZON，或音译为"阿拉松"）：虚构作品中的一种自欺欺人的人物，通常是喜剧或讽刺作品中的嘲笑对象，但往往也是悲剧中的主人公。在喜剧中，他多以"吹牛的士兵"或穷酸的学究的形式出现。

总解（ANAGOGIC）：意指把文学看成词语的一种总体秩序。（ANAGOGIC 为 ANAGOGE 之派生词，原皆为宗教术语，本可译为"玄解"或"天谕"；但本书中，作者另赋新意，故特译为"总解"。在作者看来，正如自然科学是反映自然法则的，文学则是表现词语法则的。如果一部文学作品展现了整体的词语秩序，成为所有文学的缩影，则为"总解"。总解是最高、最中心的文学原型，它汇集了人类全部文学经验和最普遍的艺术想象。——括号内为译注，下同。）

剖析(ANATOMY)：散文虚构作品的一种形式，在传统上以麦尼佩斯（MENIPPNS，古希腊讽刺作家）式讽刺或瓦尔罗（VARRO，古罗马作家）式讽刺之称而为人所知，其代表作是伯顿（BURTON，英国作家）的《忧郁的剖析》，其特征为主题甚为多样，并对理念有颇强兴趣。其短小形式往往是以杂谈录（CENA，或 SYMPOSIUM）为主体加上韵文插曲。

神启式（APOCALYPTIC)：主题型作品之术语，与虚构型文学中之“神话”相对应；这类作品运用的隐喻是纯粹的和潜在地总体的认同，并不顾及日常经验或看来是否真实可信。(参见原作者在正文第三篇《原型批评·引论》中的阐述：“神启的世界是一个完全隐喻的世界，在其中，每一事物皆意指其他事物，似乎一切都处于一个单一的无限本体之中。”神启式作品的主旨不外是“启示”人们去追求天堂、理想等等，而这些概念都是抽象的、无限的；于是其表现之法便是采用完全的“纯粹”隐喻，即将某具体之事物全然地“认同”于另一个抽象之物，如用具体的天空比喻抽象的天堂，用个别花园比喻无限的“总体”的乐园和一切理想世界。)

原型(ARCHETYPE)：在文学中极为经常地复现的一种象征，通常是一种意象，足以被看成是人们的整体文学经验的一个因素。

神秘剧（AUTO)：戏剧的一种形式，其主题是宗教的或神圣的传说，如奇迹剧（MIRACLE PLACES）之类，其形式是严肃的、游行圣歌式的，但并非是严格的悲剧。此名出自考

尔德翁（CALDERON）之《神秘剧圣事考》。

自白体（CONFESSION）：可以看成是散文虚构作品的一种形式的那类自传，或以自传形式出现的散文虚构作品。

思想（DIANOIA）：一部文学作品的意义，它可以指其诸象征之总体布局（文字意义）；可以指（作品）与一种外部的事实或实际命题的联系（描述意义）；可以指其主题，或意象的形式同一种隐含的评注之间的关系（形式意义）；可以指它作为一种文学程式或文类的意义（原型意义）；或可以指它与总体文学经验的关系（总解意义）。

移用（DISPLACEMENT）：采用神话和隐喻以作道德规范宣传或使之看来真实可信。

反讽者（EIRON）：虚构作品中一种自我贬斥或被人不恭敬地对待的人物，通常是喜剧中大团圆和悲剧中大灾难的一个体现者。

百科全书型形式（ENCYCLOPAEDIC FORM）：一种代表象征体系的总解形式的文类，诸如圣书或其他模式中的类似作品。此术语包括《圣经》、但丁的《神曲》、各种宏大的史诗，以及乔伊斯和普鲁斯特的作品。

口传史诗（EPOS）：一种文学文类，其主要代表是听众就在其面前的口头演唱者和吟游诗人的作品。（请注意在本书中EPOS和EPIC两者有严格区别，后者指通常的史诗，而前者的特点是作者必须直面观众讲话，是一种演唱文学。）

依托斯（ETHOS，或意译为“性格”“人物”）：一部文学作品内部的社会关联域，在虚构型文学中由人物和背景所构成，在主题型文学中则指作者和其读者或听众的关系。

虚构作品 (FICTION)：即文学，其基本代表是印出来或写出来的词语，如小说和散文等。（请注意：在本书中 FICTION 和 NOVEL 有严格区别，后者指小说，前者的外延则大得多，泛指一切文学作品。仅就散文虚构作品而言，除小说体外，还包括自白体、剖析体、浪漫故事体等等。）

虚构型 (FICTIONAL)：意指其中有内部人物的文学作品，这些人物是与作者和读者相分离的；与主题型作品相反。（请注意：此术语之此种用法十分遗憾地与上一个术语即“虚构作品”的用法不太相符，参见第四篇中之说明。——作者原注。）

高模仿 (HIGH MIMETIC)：一种文学模式，其中心人物之权力或权威高于我们自己的水平，虽然仍处于自然秩序之内并服从于社会之评判。如大多数史诗和悲剧即属于此模式。

意象(IMAGE)：一种艺术形式单位，是带有以自然体为内容的一种象征。

独创性(INITIATIVE)：支配创作过程的一种首创性的构思，如为一首诗选择（特定的）韵律；此词出自柯勒律治。

反讽模式 (IRONIC)：文学的一种模式，其作品中之人物所显示出的行动力量低于读者或观众所假定的正常水平，或表现于其中的诗人的态度是超然客观的。

反讽(IRONY)：文学的一种密托斯（第二种意义上的，即一种叙述结构方式），主要同一个经验的“现实主义的”层面有关，经常采用嘲仿 (PARODY) 的形式，或者是与浪漫故事相反的对应物。这样的反讽视其主要侧重点之不同可以是悲剧式的，也可以是喜剧式的；当它是喜剧式时，则与

通常意义上之讽刺（SATIRE）相同。

词藻(LEXIS,《诗学》中译本译为"言词")：指一部文学作品的语辞"肌质"方面，或其修辞方面，包括术语"语辞"(DICTION）和"意象"(IMAGERY）的通常含义。

低模仿（LOW MIMETIC)：文学的一种模式，其中之人物所显示的行动力量大体上相当于我们自己的（一般）水平，如多数喜剧和现实主义虚构作品。

抒情诗（LYRIC)：一种文学文类，其特点是假定观众已从诗人面前隐去，并突出一种联想性的节奏，此种节奏既与复叠的韵律有别，也与语义的或散文的节奏不同。

假面剧（MASQUE)：戏剧之一种，其中音乐和（诉之于视觉的）场景起着重要作用，人物则倾向于或变成了人类人格某些方面的代表，而不是独立之性格。

韵律(MELOS)：词语的节奏、运动和声音，即文学中那些与音乐相似的方面，而且常常显示出同音乐真有实际的关系。此词出自亚里斯多德之"MELOPOIIA"。

隐喻(METAPHOR)：两种象征间的一种关系，可以是简单的并置（文字隐喻)；可以是关于想象或类似的修辞性陈述（描述隐喻)；可以是四项间的一种比例的类似（形式隐喻)；可以是个体与其属类的认同（具体共相或原型隐喻)；或可以是关于假设的同一性的陈述（总解隐喻)。

模式(MODE)：在虚构型文学作品中（不同的模式）赋予主要人物的（相应的）程式化的行动力量，或在主题型文学作品中（不同的模式则）赋予诗人对其观众以相应的态度。诸种文学模式倾向于前后相继形成一种历史的系列。

单体(MONAD)：文学象征的方面之一，它展现了人类总体文学经验的一个中心，霍普金斯所用的术语“内景”(INSCAPE)和乔伊斯之术语“顿悟”(EPIPHANG)即表达与此有关之概念。(单体指一部文学作品的象征系统达到总解的境界，它似乎成为所有文学作品的缩影，成为整体的词语秩序的单个展现。)

母题(MOTIF)：象征的方面之一，是文学艺术作品中的一种语辞单位。(请注意：在本书中“母题”一词其义与平常的理解甚不相同。弗莱把文学作品中可以加以分离的最小单位叫作“象征”。每个象征有两个方面：当它代表外部世界某一事物时，称为“符号”；当它作为整个语辞结构中互相关联的一个组成部分时，则为“母题”。)

神话(MYTH)：一种叙述体，其中某些人物是超人，他们所作所为“只能出现在故事中”；因此这是一种程式化或风格化的叙述体，它无法被视为真实的或“现实主义”的而被完全接受。

密托斯 (MYTHOS)：①一部文学作品的叙述，它可以指词语的秩序或语法（文字叙述）；可以指故事情节或“论点”（描述叙述）；可以指对行动的第二性的模仿（形式叙述）；还可以指对发生的和复现的行动或仪式之模仿（原型叙述）；或可以指对全知全能之神或人类社会的总体可想象的行动之模仿（总解叙述）。(此第一种意义之“密托斯”姑可意译为“叙述”或“情节”。) ②四种原型叙述体之一，可分为喜剧叙述体、浪漫故事叙述体、悲剧叙述体和反讽叙述体。(这第二种意义的“密托斯”指叙述的组织结构，可意

译为“叙述结构”或“叙事程式”。）

素朴的（NAIVE）：原始的或通俗的，具有此种意义的这个术语，指比起其他文学类型来，此类作品在时间和空间两个方面都较容易起到交流的作用。

场景（OPSIS）：戏剧的景观或诉诸视觉的方面；其他文学作品通过想象犹如可见的或犹如画面的方面。

替罪羊（PHARMAKOS）：反讽性虚构作品中的人物，其作用是代人受过或被随意选去作牺牲。

相位（PHASE）：①（文学作品之）五种关联域（CONTEXT）之一，可分为文字的、描述的、形式的、原型的和总解的五个“相位”，一部文学作品具有何种意义和叙述结构，必须放在（一定的）关联域中才能加以考虑。（此种意义的PHASE相当于LEVEL，即“层面”。）②意指密托斯（第二种意义上的，即叙事的组织结构）的六个阶段，每个阶段各有其突出特点。（此种意义上的PHASE相当于TYPE，即“类型”。）

顿悟点（POINT OF EPIPHANY，或译为显灵点）：同时代表神启式世界和自然界的循环秩序的一种原型，或者有时只代表后者。其通常的象征是梯子、山岳、灯塔、岛屿和塔楼。

浪漫故事（ROMANCE，通译为“传奇”，在本书中特别强调它同“浪漫主义”的语源联系，故译为“浪漫故事”。）①一种主要同理想化世界有关的文学叙事模式。②一种散文虚构作品的形式，为司各脱、霍桑、威廉·莫里斯等人所采用，与小说（NOVEL）显然有别。

浪漫主义式（ROMANTIC）：①一种虚构作品的模式，其中的

主要人物生活在一种离奇的世界里（素朴的浪漫故事），或者是处于哀悼的或田园般的情绪中，因此比起几种模仿（现实）的模式来，它对社会评判的服从要少一些。②在一种理想化的人类形式中表现神话和隐喻的一般趋向，它处于未移用的神话和“现实主义”两者的中间地位。

符号(SIGN)：（文学）象征的方面之一，指对一种自然对象或概念的语辞表现。

象征(SYMBOL)：文学作品中任何可以被分离出来并为文学批评所注意的单位。其一般用法是限于指较小的单位，如词、语、意象等等。

主题型(THEMATIC)：意指文学作品之一类，其中除作者及其观众外，没有（作品中的）人物卷入其间，如多数抒情诗和散文随笔；或者是这样一种文学作品，其中内部人物是从属于作者所坚持的一个论点，如讽喻和寓言；它与虚构型作品相对。

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝批评的剖析
作者＝
页数＝４７５
ＳＳ号＝１０８３９２２３
出版日期＝